

1. DER EINFLUSS DER DEUTSCHSPRACHIGEN DRAMATIK AUF DIE ENTWICKLUNG DES KROATISCHEN THEATERS

1.1. EINLEITUNG

1895 konnte Stjepan Miletić, einer der bedeutendsten Reformer des kroatischen Theaters, seine durchgreifenden Reformen im neuen Theatergebäude in Zagreb fortsetzen, „um seinen Nachfolgern ein Kunstinstitut zu überlassen, das mit europäischem Maßstab gemessen werden konnte“¹. Die Realisierung eines solchen Programms und seine Wechselbeziehungen mit der deutschsprachigen Dramatik bilden ein besonderes Kapitel in der Geschichte des kroatischen Theaters. Es ist das zentrale Anliegen dieser Arbeit, deren Ineinanderwirken im Zeitraum 1895-1940 zu erklären.

Die Entwicklung der selbständigen kroatischen Bühne, aber auch die Einstellung zur deutschsprachigen Dramatik ist vor dem Hintergrund zu sehen, dass im professionellen kroatischen Theater in Zagreb von 1780 bis 1840 (mit Ausnahme der Periode 1789-1793, als die deutschsprachigen Schauspieltruppen nicht in Zagreb waren) fast ausschließlich in deutscher Sprache² gespielt wurde und bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts die deutschsprachigen Aufführungen in der Überzahl bleiben. Zu dieser Zeit kommen die dilettantischen Aufführungen in der kroatischen Sprache aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – in den Perioden von 1750 bis 1772 war das Jesuitentheater und 1791-1834 das kajkawische Theater tätig – immer seltener auf die Bühne. So ist für das kroatische Theater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende kennzeichnend, dass es starken Einflüssen der deutschsprachigen Dramatik unterliegt, zugleich aber große gesellschaftliche Integrationskraft im Zuge der Artikulation nationaler Identität bekommt. Aus dieser Aporie her bildet sich die Einstellung gegenüber den deutschsprachigen Stücken. Eine Nationaldramatik konnte in Kroatien offenbar nicht ohne Anlehnung an die deutschsprachigen Vorbilder entstehen, obwohl sich die Reformer von ihr programmatisch entfernen wollten. Folgende Behauptung von Stjepan Miletić steht stellvertretend für die zwischen Verehrung und Ablehnung pendelnde Haltung gegenüber den deutschsprachigen Theatermodellen:

¹ -v- [Hinko Vinković]: *25 Jahre nach dem Tod Stjepan Miletićs*, „Morgenblatt“, Nr. 238, S. 4, Zagreb 8.9.1933.

² vgl. dazu: Pavao Cindrić: *Trnovit put do samostalnosti*. In: *Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969. Enciklopedijsko izdanje*, Zagreb 1969. S. 26-39.

Dimitrija Demeter spielt für uns die Rolle, die in Wien Grillparzer spielt, und Josip Freudenreich ist unser Nestroy.³

Aus diesem Vergleich geht hervor, dass diese zwei Wiener Autoren als Vorbild bei der Etablierung der kroatischen Dramengattungen fungieren, und ihre recht traditionellen Modelle auch für das 20. Jahrhundert im kroatischen Theater eine Vorbildsfunktion haben werden. So wird indirekt die traditionalistische Ausrichtung des Zagreber Theaters unterstrichen.

Ebenfalls ergibt sich diese traditionalistische Ausrichtung aus der Geschichte des kroatischen Theaters: die Geburt des neuen kroatischen Nationaltheaters ist nicht von der historischen Bewegung des Illyrismus – „der kulturellen Erneuerungsbewegung der romantischen Nationalisten“⁴ im 19. Jahrhundert zu trennen, einer Bewegung, in der sich der Konflikt zwischen dem erwachten Nationalbewusstsein und der Fremdherrschaft der Habsburger Monarchie in zunehmendem Maße zuspitzte. Da die illyristische Bewegung eine überaus wichtige Rolle bei der Ausbildung der kroatischen kulturellen Identität gespielt hatte, soll sie in den nachfolgenden Kapiteln näher erläutert werden (vgl. Kap. 2.2.). Im Zuge dieser Ausprägung nationaler Emanzipation werden die Aufführungen deutschsprachiger Schauspieltruppen von vielen kroatischen Intellektuellen als ein Werkzeug der angestrebten Germanisierung und Assimilierung angesehen. Die von der Zentrale des Vielvölkerstaates propagierte 'Kultur der Synthese' wird lediglich als Zwang zur Assimilation empfunden, der das Streben nach politischer und kultureller Autonomie an seiner Weiterbewegung hindern sollte. Obwohl in der Folgezeit der Germanisierungsdruck nachlässt, wird auch weiterhin eine weit verbreitete Abneigung gegenüber der als imperialistisch empfundenen deutschen Kultur gehegt.

Aber auf der anderen Seite bleibt Wien mit seiner entwickelten Theaterkultur die erste Informationsquelle und damit auch der wichtigste Vermittler neuer Tendenzen nicht nur der deutschen, sondern auch der europäischen Dramatik. Diese Tatsache kann ein vergleichender Blick ins Repertoire führender Theaterhäuser in jeder Hinsicht bestätigen. (Die Parallelen und Ähnlichkeiten im Repertoire des Zagreber Theaters mit den deutschsprachigen Repertoires sind chronologisch in der Tabelle 1.2. dargestellt.) Die Ähnlichkeiten im Spielplan erschöpfen sich aber nicht nur in der Rezeption der deutschsprachigen, sondern auch anderer zeitgenössischer Autoren.

³ Stjepan Miletić: *Iz raznih novina I. Odabrani sastavci o kazalištu, umjetnosti i književnosti*, Zagreb 1887, S. 141.

⁴ Harald Rimpler: *Österreichische Geschichte 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa – bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*, Wien 1997, S. 141.

Es sind auch weitere Beispiele für die fruchtbare Koexistenz anzuführen: nicht nur, dass die Führungskräfte ihre hohe Ausbildung in Wien genossen haben, dass sich die Kritiker immer auf die früher erschienenen deutschsprachigen Rezensionen berufen haben⁵, sogar das technische Personal stammte aus den deutschsprachigen Teilen der Monarchie. Weiterhin ist anzumerken, dass die ersten Theaterverträge jene des österreichischen Bühnenvereins nachahmen. In diesem Zusammenhang sind auch die neuen Theatervorschriften zu nennen, die Miletić nach Laubes Vorbild im ersten Jahr seiner Intendantur verfasste. Die damals tonangebenden Schauspieler fanden ihre Vorbilder hauptsächlich im deutschsprachigen Raum; erst seit den zwanziger Jahre begann die Stanislawski-Schule an Einfluss zu gewinnen. So erwähnt Miletić als direktes Vorbild der kroatischen Schauspiellegende Andrija Fijan den Wiener Burgtheater-Schauspieler Adolf von Sonnenthal⁶. Aber auch die neuesten Tendenzen der Schauspielkunst werden aus dem Zentrum der Monarchie importiert – Zvonimir Rogoz, der Schüler des bekannten Wiener Theatermannes Viktor Emmanuel Frühmann, bringt die naturalistisch anmutenden Interpretationen auf die Zagreber Bühne um die Jahrhundertwende⁷. Das Ziel der kroatischen Moderne, die sich deklarativ der Übernahme europäischer Stiltendenzen verschreibt, wäre ohne Vermittlung aus dem nächstliegenden europäischen Kulturzentrum – Wien – nicht zu erreichen. Doch wird aus politisch-ideologischen Gründen der Einfluss der deutschsprachigen Dramatik nicht konsequent im vollen Umfang anerkannt.

Der kroatische Theaterwissenschaftler Boris Senker erklärt die programmatische Abkehr vom fremden Einfluss als einen "Versuch, dem eigenen soziokulturellen Umfeld zu entfliehen"⁸. Der kulturhistorisch und politisch motivierte Widerspruch zwischen Ablehnung und gleichzeitiger Übernahme deutschsprachiger Dramatik prägt nicht nur das 19. Jahrhundert. Er bleibt auch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein wichtiges Merkmal des Zagreber Theaters. In seiner *Geschichte des kroatischen Theaters* behauptet Nikola Batušić, dass in der Entwicklung des kroatischen Theaterlebens „die geschichtlichen und geopolitischen Faktoren untrennbar von ästhetischen Merkmalen“⁹ sind. So ist es notwendig die Entwicklung des Theaters in Zagreb und die Aufführung der Stücke relevanter deutschsprachiger Autoren in Zusammenhang mit den sozialgeschichtlichen Faktoren zu

⁵ Oft wurden die neuen Vorstellungen in den Zeitungen als "Repertoirestück des Hoftheaters in Wien" angekündigt. So findet man beispielsweise in der „Agramer Zeitung“ im Jahre 1895 die Kritik des Stückes *Heimat* von Sudermann, wo betont wird, dass dieses Stück am Wiener Raimundtheater ein großer Erfolg war. N.N.: *Landestheater*, Nr. 173, S. 4, „Agramer Zeitung“, Zagreb 15. 01. 1895.

⁶ Stjepan Miletić: *Hrvatsko glumište (1894-1899). Dramaturški zapisci*, Zagreb 1904, S. 109.

⁷ Vgl. dazu: Nikola Batušić: *Hrvatsko glumište na razmeđu stoljeća i njegovi odnosi spram bečkog kazališta*. In: Barbarić, Damir (Hg.): *Fin de siècle Zagreb-Beč*, Zagreb 1997.

⁸ Boris Senker: *Hrestomatija novije hrvatske drame, 1. dio 1895-1940*, Zagreb 2000, S. 11.

bringen, da die Anzahl dieser Stücke und die damit bedingte Auswirkung auf das heimische Theater von vielen nichtliterarischen Faktoren beeinflusst wird, die sich erst gemeinsam ins Zeitbild fügen. In der für Kroatien typischen Situation der politischen Unterdrückung stand die Kultur im Dienste der Herausbildung einer spezifischen nationalen Identität – in diesem Modell ist die nationale Identität immer auf die kulturelle angewiesen. So ist auch die Institution Theater diesem romantisch-nationalen Mythos von Einheit der Kultur und Politik verpflichtet. Das Ringen um die Etablierung der nationalen wissenschaftlichen und kulturellen Institutionen ist nicht nur eine Frage der Forderung der Nationalkultur, sondern steht in direktem Zusammenhang mit dem Ausbau der bürgerlichen Gesellschaft. Insofern hatte das Nationaltheater eine identitätsstiftende Rolle.

Diese Konstellation ist in dieser Arbeit in einer chronologischen Darstellung zu untersuchen. Da die Zahl der Stücke der deutschsprachigen Autoren bis zur Auflösung der Monarchie hoch bleibt, muss der Einfluss der Stücke aus „den schwarzen Tagen der fremden Unterdrückung“,¹⁰ auf die Entwicklung des kroatischen Theaters und der Dramaturgie im allgemeinen untersucht werden.

Dies erfolgt durch Analyse und Interpretation von Dokumenten über die damaligen Theaterereignisse anhand des Repertoires¹¹, wobei keine Werkrekonstruktion des verwickelten Koordinatensystems aus Wort, Bewegung und Bild beabsichtigt ist – eher die Beleuchtung der Vielfalt gegenseitiger kultureller Einflüsse. Dabei wäre eine wichtige Frage zu erörtern, nämlich die nach den Übersetzungen aus dem Deutschen ins Kroatische, und nach einem in dieser Periode eingetretenen Wandel der Übersetzungstechnik. Diese Frage wurde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen, sodass auf sie nicht näher einzugehen war. Die Daten zur Inszenierung deutschsprachiger Stücke und deren Publikumsresonanz werden mit einem Querschnitt repräsentativer zeitgenössischer Kritiken ergänzt. Aus den oben angeführten Gründen muss die historisch bedingte Ambiguität gegenüber der deutschsprachigen Dramatik in einem gesonderten Kapitel behandelt werden.

1.2. HISTORISCHER ÜBERBLICK

Nikola Andrić, einer der ersten kroatischen Theaterhistoriker, bezeichnet die Phase des deutschsprachigen Theaters in Zagreb von 1840 bis 1860 als die „Zeit des Dilettantismus und des Kampfes gegen die deutsche Übermacht, die bis zum 24. November 1860 andauerte, als

⁹ Nikola Batušić: *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978, S. 89.

¹⁰ zit. nach: Nikola Batušić: *Uloga njemačkoga kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840. do 1860.*, Rad JAZU 353, Zagreb 1968, S. 509.

die Deutschen von unserer Bühne vertrieben wurden“¹². Aufgrund der antigermanischen Demonstrationen der akademischen Jugend und des Bürgertums musste die Aufführung des Stückes *Peter von Szápár* von Charlotte Birch-Pfeiffer abgebrochen werden, womit das Ende des deutschsprachigen Theaters in Zagreb gekommen war. Danach werden Vorstellungen ausschließlich in kroatischer Sprache gegeben. Seitdem gibt es in Zagreb kein deutschsprachiges Theater mehr; trotzdem sind aber bis weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts die Reminiszenzen auf die deutsche Übermacht unter stereotypen Formeln wie Gefahr der ‚Germanisierung‘, ‚Zentralismus‘, ‚Assimilierungstendenzen‘ oder ‚Unterdrückung der kroatischen Sprache‘ zu verfolgen. Die deutsche Sprache wird im Zuge der nationalen Emanzipierung von der Bühne vertrieben, blieb aber noch lange Zeit mit negativen oder zumindest widerspruchsvollen Konnotationen besetzt – solche weltanschauliche Dispositionen spielen bis zu Ende dieser Periode eine Rolle in der Rezeption der deutschsprachigen Dramatik. Ein Einblick in die Geschichte des kroatischen Theaters im 19. Jahrhundert erklärt die Wurzeln und die Beharrlichkeit solcher Forderungen, mit deren Hilfe das Nationaltheater zum nationalen Symbol hochstilisiert wird. Im 19. Jahrhundert hat der Druck der Germanisierung und des aggressiven ungarischen Nationalismus die Ausmaße einer Kolonialisierung erreicht. Stellvertretend für viele möge hier die Feststellung des Literaturhistorikers Darko Suvin sprechen, es habe sich dabei um einen „demographischen Genozid“¹³ gehandelt. Den Druck des Absolutismus illustriert die Tatsache, dass die innere Verwaltungssprache in Kroatien seit 1854 Deutsch war, Gymnasien notgedrungen Schulen zum Erlernen der deutschen Sprache waren, die liberale Presse systematisch geknebelt und das Theater von Illyristen mit Bedauern als „kroatischer Körper mit fremder Seele“¹⁴ apostrophiert wurde. Hier wird als illyrisch die neueingeführte štokavische Schriftsprache bezeichnet, während der Terminus illyristisch sich auf die illyristische, vor allem von Kroaten vertretene Ideologie bezieht. Diese Ideologie hat sich die kulturelle Vereinigung aller Südslawen zum Ziel gesetzt, um sich den Assimilationstendenzen zu erwehren¹⁵.

¹¹ Das Korpus der untersuchten Dramen ist in der Tabelle 1.1. dargestellt.

¹² „To je doba dilentantizma i borbe s njemačkom premoći, dok dne 24.studenoga 1860. ne budu Nijemci odagnani s naše pozornice.“ Nikola Andrić: *Spomen-knjiga hrvatskog zemaljskog kazališta pri otvranju nove kazališne zgrade 1895*, Zagreb 1895, S.1.

¹³ Darko Suvin: *Središnja tradicija hrvatske i evropske dramatike do Vojnovića*. „Croatica“ Nr. 5, S. 1, Zagreb 1973.

¹⁴ „[...] hrvatsko tijelo s tuđinskom dušom.“ Pavao Cindrić: *Trnovit put do samostalnosti*. In: *Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969. Enciklopedijsko izdanje*, Zagreb 1969. S. 73.

¹⁵ Ausführliche Angaben über literaturhistorische Bedeutung dieser Bewegung: Antun Barac: *Hrvatska književnost od Preporoda do stvaranja Jugoslavije. Književnost ilirizma*. Bd. 1, Zagreb (JAZU) 1954.

Aber was für eine Rolle die deutschsprachige Dramatik hatte, geht aus der Tatsache hervor, dass die geläufige Periodisierung der Entwicklung des professionellen kroatischen Theaters im 19. Jahrhundert in der Interdependenz zur deutschsprachigen Dramatik unternommen wird. Als Beschreibungsmodelle für historische Entwicklung der kroatischen Bühne werden von den meisten Theaterhistorikern drei Phasen angeführt.

Als *erste Phase* des kroatischen Theaters im 19. Jahrhundert betrachtet man die Jahre bis 1840, in denen das erste Theatergebäude eröffnet (1834) wird, und die mit dem romantisch-historischen Schauspiel *Juran und Sofija* von Ivan Kukuljević Sakcinski in kroatischer Sprache am 10. Juni 1840 abgeschlossen wird. Gerade mit diesem Stück hat auch die Vaterländische Schauspielergesellschaft ihre Vorstellungsreihe in Zagreb eröffnet. Dieses „Heldenspiel in drei Akten“ ist das erste aufgeführte štokavische Stück der Neuzeit und spielte als solches eine bedeutende Rolle in der kroatischen Theatergeschichte¹⁶. In dieser Periode werden seit 1780 ununterbrochen die Aufführungen der deutschsprachigen Schauspielertruppen in deutscher Sprache abgehalten. In dieser Periode waren die kroatischen Aufführungen äußerst selten, wichtig aber war die Wirkung des kajkawischen Theaters¹⁷. Am Ende dieser Periode versucht der große Theaterenthusiast Dimitrija Demeter die Klassiker-Aufführungen zu etablieren – vor allem Stücke seiner Vorbilder Joseph Schreyvogel und Franz Grillparzer.

In der *zweiten, institutionellen Periode* von 1840 bis 1860 (die Nikola Batušić in seiner schon angeführten Studie ausführlich behandelt) wirken in Zagreb ausschließlich deutschsprachige Theatertruppen, nur sporadisch werden auch kroatische Stücke aufgeführt, erleben aber großen und viel gepriesenen Erfolg. Das nationale Neuerungspathos der Intellektuellen unterstützte die ersten dilettantischen Versuche in kroatischer Sprache zu spielen. Diese unbedingte Unterstützung der heimischen Stücke ist auch als ein Akt der Ablehnung der neoabsolutistischen Politik des Justiz- und Innenministers Freiherr Alexander von Bach mit seiner Germanisierungspolitik anzusehen.

Zu dieser Zeit wird die programmatische Forderung nach der Stabilisierung des Theaters als eines „Tempels der Bildung, in dem dem Volke Dienst geleistet wird“¹⁸ von Dichter Petar Preradović formuliert. Seine Definition der Aufgabe eines nationalen Theaterhauses wird eine entscheidende Rolle auch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts spielen und damit nachhaltig die Einstellung gegenüber dem deutschsprachigen Theater prägen.

¹⁶ Vgl. dazu: Batušić 1976, S. 69-80.

¹⁷ Vgl. dazu: Pavao Cindrić: *Trnovit put do samostalnosti*. In: *Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969. Enciklopedijsko izdanje*, Zagreb 1969.

Die *dritte* und letzte *Periode* im 19. Jahrhundert von 1861 bis 1895 ist durch einen rein kroatischsprachigen Spielplan gekennzeichnet. Diese Jahre bringen die institutionelle und gesetzliche Unterstützung durch das kroatische Parlament seit 17. August 1861 mit sich, aber auch Schwierigkeiten bei der Entwicklung des kroatischen Repertoires und seiner eigenen dramatischen Literatur. Die in Gemeinschaftsarbeit entstandenen Stücke von Karl Laufs und Wilhelm Jacoby oder die Tagesstücke von Franz Schönthan, Gustav Kadelburg oder Carl Karlweiss bestimmen das Repertoirebild – gerade auf solche Autoren bezieht sich Šenoas Kritik am deutschen Einfluss. Der Schriftsteller und Theaterkritiker August Šenoa prägt diese Theaterperiode mit seiner Bevorzugung des französischen *pièce bien faite* und der damit verbundenen programmatischen Entfernung insbesondere von der deutschsprachigen Unterhaltungsdramatik. Das Paradox bei der Rezeption der deutschen Dramatik und ihren Einfluss auf das kroatische Theater schätzt Miroslav Krleža, der führende kroatische Theaterautor des 20. Jahrhunderts, wie folgt ein:

Auf uns flogen vom Osten wie auch vom Westen verschiedene Ideen zu, aber erst im 19. Jahrhundert und zwar im Rahmen unserer romantischen Dramatik ist zum ersten Mal bei uns der Einfluss übersetzter deutschsprachiger Literatur und ihres Geschmacks zu bemerken. Ideen und Technik von Iffland, Kotzebue, Eckartshausen, Schiller, Goethe, Körner, Grillparzer und sogar Nestroy beherrschen unsere romantische Dramatik – und zwar gerade jene Dramatik, die als ihr einziges ideelles Programmziel auf ihre Fahnen den Wunsch geschrieben hatte, eine slawische Negation der germanischen kulturellen und politischen Entwicklung zu sein.¹⁹

In einer überwiegend ablehnenden Einstellung zur deutschsprachigen Dramatik ist das Ringen um Emanzipation und Etablierung eines nationalen Theaters zu erkennen. Noch im Jahre 1901 wird das Zagreber Theater in einem vehementen Plädoyer für ein „eminent kroatisches Institut“ rückblickend als „Pflanzstätte der Germanisierung“²⁰ bezeichnet. Die einheitsbewahrende Rolle der Kultur einer sich in Entstehung befindlichen Nation wird durch die Arbeit am nationalen Kanon durchgeführt. Die Ausbildung einer nationalen Theaterkultur bürgerlichen Zuschnitts, wo 'ästhetische Erziehung' die moralische und nationale Identität sichern sollte, steht nach wie vor im Mittelpunkt aller Bemühungen um das Nationaltheater. Das Theater erweist sich in dieser Perspektive als ein Transportmittel für ideologische und nationale Inhalte. In der erst eingetretenen Stabilisierungsphase der kroatischen Nationalkultur wird ausdrücklich verlangt, ihre erst erworbene Identität abzusichern. Somit

¹⁸ zit. nach: Stjepan Milić: *Hrvatsko glumište (1894-1899). Dramaturški zapisci*, Zagreb 1904, S. 73.

¹⁹ Miroslav Krleža: *O našem dramskom repertoaru. Povodom 400. godišnjice Držiceve „Tirene“*, „Djelo“ Nr. 1, Zagreb 1948.

²⁰ Velimir Deželić: *Iz njemačkoga Zagreba. Prinos kulturnoj povjesti Hrvata*, Zagreb 1901, S. 40.

kann die Einstellung zur deutschsprachigen Dramatik als Ergebnis dieses Prozesses der Etablierung der nationalen Kultur im politischen Kampf um nationale Integration angesehen werden. Durch die ganze Periode ziehen sich zwei entgegengesetzte Haltungen, einerseits wird jede Art von direktem Einfluss kategorisch abgewiesen, andererseits ist der deutschsprachige Einfluss auf Schritt und Tritt leicht zu verfolgen. Wie schon erwähnt, ist das 19. Jahrhundert davon entschieden geprägt; ob und in welchem Maße diese Theaternachbarschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewirkt hat, ist im folgenden zu untersuchen.

1.3. EINE PERIODISIERUNG

Das Sendungsbewusstsein des kroatischen Nationaltheaters, das aus dem Schwung der illyristischen Bewegung hervorgeht, fand die Bestätigung seines nationalen Repräsentationsbedürfnisses mit der Eröffnung des neuen Theatergebäudes im Jahre 1895. Dieses Jahr wird als Stichjahr der kroatischen Moderne angesehen – der triumphale Erfolg des modernistischen Dramas *Aequinocium* von Ivo Vojnović²¹ markiert den Beginn des neuen kroatischen Dramas, das “nicht mehr ein kultur-historisches Dokument, sondern lebendiges Theater”²² zu werden verspricht. Als ein erstes Zeichen einer grundsätzlichen Neuorientierung spiegelt sich die stilistische und thematische Vielfalt der Epoche im Theaterrepertoire wider.

Der Grundsatz der ästhetischen Erneuerung stößt aber auf die Omnipräsenz der Vergangenheit mit der überlieferten Forderung nach Erfüllung einer pädagogisch-aufklärerischen Rolle, die entschieden die Funktion des Theaters definiert. Das Theater zollt dem patriotischen Utilitarismus den schuldigen Respekt, sodass diese Doppelgesichtigkeit zwischen dem Willen nach Autonomie einerseits und den nationalen Verpflichtungen andererseits alle Bemühungen der Intendanten bis 1918 prägt, damit auch die Übernahme deutschsprachiger Stücke.

Das Theater ist unmittelbar den Erschütterungen aus anderen sozialen und kulturellen Bereichen ausgeliefert, sodass die Forderungen nach einer größeren künstlerischen Autonomie nur selten zu hören sind²³. Das Nationaltheater steht im Spannungsfeld zwischen staatlichem Hoheitsrecht, dem Recht auf künstlerische Autonomie und verschiedenen Versuchen politischer Beeinflussung. Es befindet sich, um es so zu formulieren, unter doppelter Fremdherrschaft: nicht nur die unterworfenen Stellung Kroatiens in Rahmen der

²¹ Erstaufgeführt am 30.10.1895, im selben Jahr der Preisverleihung für das beste kroatische Drama.

²² Marijan Matković: *Dramaturški eseji*, S. 159, Zagreb 1949.

Monarchie spiegelt sich in seiner Wirkung wider, sondern auch die aufgezwungene pragmatisch-patriotische Aufgabe stellt oft einen zusätzlichen Druck dar. Besonders ausgeprägt sind diese Merkmale bis zur Auflösung der Monarchie und der Gründung des neuen Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen (SHS), was dem Zagreber Theater eine neue Richtung weist.

Als ein Orientierungsansatz kann die Periode 1895-1940 in zwei Phasen gegliedert werden. Die Zäsur stellt das Jahr 1918 dar – das Ende der Österreichisch-Ungarischen Monarchie. Die Phase bis 1918 wird in unserem Zusammenhang als Etablierungsphase bezeichnet – das Repertoire und der Stil des neuen Theaterhauses werden in Anlehnung an bekannte Theatermodelle definiert. In der Etablierungsphase sind die rezeptionsästhetischen Bedingungen eine Vorstufe für die Weiterentwicklung der produktionsästhetischen Errungenschaften in der kroatischen Dramatik. Trotz wechselnder politischer Standpunkte stabilisiert das „Projekt Nationaltheater“ eine Traditionslinie, die ungebrochen fortgesetzt wird, sodass der zweite Abschnitt – von 1918 bis 1940 – als Integrationsphase bezeichnet werden kann. Diese Periode ist durch den Innovationsdrang und Abgrenzung vom Beharrungswillen der Traditionalisten gekennzeichnet. Der Unterschied zwischen diesen beiden Phasen kann auch als Imitation – in der Etablierungsphase – gegenüber der Teilhabe an einer bestimmten kulturellen Praxis erklärt werden.

Formgeschichtlich und typologisch zeichnen sich in beiden Phasen zwei große Entwicklungslinien ab: einerseits die Fortführung der überlieferten Formen, andererseits die Versuche, sich an neue künstlerische Strömungen anzuschließen. Wesentlich für die Entwicklung des kroatischen Theaters im 20. Jahrhundert ist allerdings weniger dieser Rückgriff auf die Tradition, als vielmehr die Suche nach neuen theatralischen Formen. In der Integrationsphase wird dieser Versuch angemessen zum Ausdruck gebracht. Ohne Präsenz langjähriger deutschsprachiger Theatertradition wäre diese Entwicklung weitaus langsamer gewesen. Einen weiteren Ausgangspunkt zur Untermauerung solcher Periodisierung kann man in zeitgenössischen Definitionen der Funktion des Theaters suchen – sie werden in dieser Arbeit chronologisch untersucht.

Dem nationalen Theaterhaus wird in der Etablierungsphase vor allem die pragmatische Funktion der künstlerischen und ästhetisch-ethischen Erziehung zugeschrieben, da immer wieder betont wird, dass es sich um ein nationales Landes- und Kulturinstitut handle. So wurde die bis 1907 (als in Osijek die zweite kroatische Bühne gegründet wurde) einzige kroatische Bühne pathetisch als 'Tempel der Kunst' oder als 'Höhepunkt unserer

²³ Milan Marjanović formuliert es in „Savremenik“ schon 1906, wenn er behauptet, dass die didaktische Aufgabe

kulturellen Entwicklung' bezeichnet. Dasselbe Funktion der ästhetischen und ethischen Erziehung hat schon Heinrich Laube, ein zukunftsweisender Direktor des Wiener Burgtheaters in den Jahren 1849-1867, besonders hervorgehoben – daraus ist die Verpflichtung dem deutschsprachigen Vorbild, aber auch die Gebundenheit an die Tradition des 19. Jahrhunderts abzuleiten.

Der Weg führte von einer Institution mit einer streng definierten nationalen, erzieherischen und aufklärerischen Funktion in der Etablierungsphase bis zur künstlerischen Emanzipation und Autonomie in der zweiten Phase, als Integrationsphase bezeichnet. Aber auch Ansprüche des Publikums ändern sich im Lauf der Zeit. Das Spektrum der Reaktionen reicht von der aus dem 19. Jahrhundert überlieferten bedingungslosen Unterstützung in der Etablierungsphase bis zu den späteren kritisch intonierten Forderungen nach einer größeren künstlerischen und ästhetischen Autonomie²⁴.

Aufschlussreiche Einblicke, die diese Einteilung unterstützen, sind auch den quantitativen Angaben zu entnehmen: So kann beispielsweise einfach die Anzahl der deutschsprachigen Stücke aus dem damaligen Repertoire vieles veranschaulichen. Die Anzahl deutschsprachiger Stücke und somit ihre Rezeption ist nie konstant gewesen. Das Diagramm 1. mit der quantitativen Analyse deutschsprachiger Stücke gibt nur eine grobe Übersicht der Amplitude, die den politischen Wandlungen folgte, da der rapide Schwund der Stücke deutschsprachiger Autoren nach 1918 gleich zu bemerken ist. Auf der horizontalen Achse ist das Jahr abzulesen, die vertikale Achse bezeichnet die Zahl der Aufführungen. Der größte Sturz erfolgt nach dem Jahr 1918, also erst nach dem Ende des ersten Weltkrieges und parallel mit der Auflösung der Monarchie. Im Schwund deutschsprachiger Stücke können Tendenzen erkannt werden, die durch die ganze Periode das Repertoirebild im Allgemeinen bestimmen – der Übergang aus der Integrations- in die Etablierungsphase wird mit Emanzipation vom deutschsprachigen Vorbild eingeleitet. Die slawische Zugehörigkeit soll betont werden, was auch aus dem Diagramm abzulesen ist – an Stelle der deutschsprachigen treten nun die slawischen Autoren. Es wird sogar von einem Trend der wahren „Russophilie“²⁵ gesprochen.

Das ist aber nicht der einzige Grund für den raschen Schwund der deutschsprachigen Stücke – das deutsche Repertoire wird in der Etablierungsphase von dem französischen

des Theaters vor allem artistisch sein muss. *Nekrolog hrvatskoj modernoj* „Savremenik“ 1, S. 440, Zagreb 1906.

²⁴ Vgl. dazu: Nikola Batušić: *O kazališnoj publici u XIX stoljeću*, S. 283-288. In: Batušić, Nikola: *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978.

²⁵ Josip Badalić: *K nekrologu minule kazališne sezone*, „Jutarnji list“, Nr. 3388, S. 2, Zagreb 6.7.1921.

verdrängt, und in der Zwischenkriegszeit auch noch vom englischen.²⁶ In den Jahren von 1919 bis 1921 gibt es keine einzige Premiere deutschsprachiger Stücke – der Grund ist sowohl in politischen als auch in künstlerischen Faktoren zu suchen. Der kroatische Literaturhistoriker Ivo Hergešić erkennt darin eine “neue kulturelle Orientierung”, und denkt vor allem an die Übernahme französischer Stücke, die um 1914 „die deutschsprachigen fast überragen“²⁷. Die französische Konversationsdramatik hielt am Anfang des 20. Jahrhunderts den ersten Platz in der Reihe übersetzter Theaterliteratur, was mit ihrer international „unbestrittenen Spitzenstellung“²⁸ korrespondiert.

Als eine weitere wichtige Quelle ist das Repertoireverzeichnis heranzuziehen, das die Antwort auf die Frage bietet: Was steht in dieser Periode an relevanten deutschsprachigen Stücken im Repertoire? Schon ein erster flüchtiger Blick auf das Repertoireverzeichnis enthüllt die Grundtendenzen, die sich wie ein roter Faden durch diese Periode ziehen.

Wenn der eigentümliche Eklektizismus des Repertoires in Betracht gezogen wird, dürfen wir nicht vergessen, dass das Theater in Zagreb bis 1907 die einzige kroatische Bühne war. Davon ist insbesondere die Etablierungsphase geprägt – erst 1924 wird eine zweite Bühne in Zagreb eröffnet, die vor allem eine Entlastung für das Nationaltheater darstellen sollte²⁹.

Die Aufführungen klassischer Dramen werden mit volkstümlichen und modernen Stücken ergänzt, wobei man nicht immer die künstlerischen Kriterien in den Vordergrund stellen konnte, um das erstrebte Ziel zu erreichen: „breite Schichten unserer Gesellschaft für das Theater wieder zu interessieren“³⁰.

Viel mehr wurden Aufführungen von Goethe, Schiller, Kleist oder Hebbel analysiert oder Versuche aufgezählt, an die moderne Dramatik anzuknüpfen, doch lässt sich die Anzahl der zahlreichen ungenannt gebliebenen Possen- und Schwankautoren, die das meiste Publikum haben und viel öfter gespielt werden, nicht verdecken. Daraus lassen sich auch die Grundzüge eines typischen Provinztheaters der Donaumonarchie erkennen. Dem Motto von Horaz 'prodesse et delectare' hat dieses Theater völlig zu genügen, sodass ein eigentümliches Nebeneinander zwischen Elite- und Volkstheater entsteht, das in der Folgezeit existiert und der ganzen Etablierungsphase seinen Stempel auftragen kann. Diesem Modell entspricht die dreifache Teilung des Repertoires: drei Arten von Stücken können deutlich unterschieden

²⁶ Nevenka Košutić-Brozović: *Hrvatsko dramsko prevoditeljstvo u međuratnom razdoblju*. In: *Dani hvarskog kazališta IX. Međuratne godine*. Split 1982, S. 280.

²⁷ Ivo Hergešić: *Francuski pisci na hrvatskoj pozornici u Zagrebu*, Zagreb 1933, S. 5.

²⁸ Rimpler 1997, S. 444.

²⁹ Vgl. dazu: Batušić 1976, S. 176ff.

³⁰ N.N: *Landestheater* „Agramer Tagblatt“, Nr. 180, S. 5, Zagreb 6. 8. 1902.

werden: die *Klassiker*, die *Unterhaltungsdramatik* und die *anspruchsvollen zeitgenössischen Dramen*. Das Diagramm 2. gibt eine Übersicht der Dreiteilung des Repertoires und ihre quantitativen Verhältnisse in der Periode 1895-1940. Im chronologischen Umriss werden dann die deutschsprachigen Stücke in jedem Zeitabschnitt nach der hier angeführten gattungstypologischen Einteilung analysiert.

Die wichtigste Rolle spielt die erste Kategorie, nämlich die *Klassiker*. Besonders beliebt war Friedrich Schiller, eine wichtige Rolle spielen dabei folgende Überlegungen:

„Als das bedeutendste Stück in der ersten Saison wurde Schillers *Wilhelm Tell* gegeben, ein Stück als eine Frucht der Liebe für Freiheit, die in diesem Moment alle Völker der Monarchie sehnlichst herbeirufen.“³¹

Es werden deutschsprachige Klassiker wie Grillparzer, Schiller und auch Goethe gespielt, mit allgemeinem Konsens, dass gerade diese Autoren imstande sind, die vorgegebene Funktion des Theaters nach der Erziehung des Publikums zu erfüllen. Die Hauptaufgabe eines Landes- und Kulturinstitutes, nämlich die Funktion der künstlerischen und ästhetisch-ethischen Erziehung, haben solche repräsentativen Klassiker-Aufführungen übernommen.

Einen viel größeren Platz im Spielplan nimmt die *Unterhaltungsdramatik* ein, mit populären seichten Komödien, den sogenannten 'Kassenschlagern', und ihre Rolle ist trotz aller Vorurteile von Seiten der damaligen Rezensenten und der Theatergeschichte nicht zu unterschätzen. Die Stücke der Unterhaltungsdramatik konnten vorteilhaft sein in einem Theater, wo erst die Technik des Theaters eingeübt werden musste. In diesem Zusammenhang bezeichnet Nikola Batušić solche Stücke sogar als eine erste „Schule der alltäglichen Theaterpraxis“³². Ähnlich formuliert es Ivan Souvan, der damalige Kritiker der „Agramer Zeitung“: „Wir müssen auch das leichtere Genre unverfänglicher Tendenz pflegen, nachdem wir einmal nur eine einzige Bühne haben“³³. Die verachteten 'Kassenstücke' haben die Rolle der Sozialisierung des Publikums angenommen, in dieser früheren Phase „brauchen wir notwendig einen kroatischen Blumenthal oder Kadelburg, wenn wir ein Volkstheater haben wollen“³⁴, musste auch Stjepan Miletić akzeptieren. Solche gutbesuchten Abende sicherten auch die materielle Grundlage für die anspruchsvollen Ausstattungsstücke der Klassiker und

³¹ „Najznatniji im je stvor prve sezone bio Schillerov Vilim Tell kao plod ljubavi za slobodom, za kojom su u onaj mah uzdahnuli svi narodi monarkije.“ Andrić 1895, S.40.

³² Nikola Batušić: *Hrvatska drama 19. stoljeća*, Split 1986, S. 517.

³³ N.N: *Kunst-Chronik* „Agramer Zeitung“, Nr. 287, S. 5, Zagreb 15.12.1902.

³⁴ Stjepan Miletić: *Iz raznih novina. Odabrani sastavci o kazalištu, umjetnosti i književnosti*. II. dio, Zagreb 1909, S.72.

von Kritikern nachdrücklich geforderten kroatischen historischen Tragödien, die trotz aller nationalen Regungen keine hohen Besucherzahlen notieren konnten. Aber die rapide Steigerung solcher Stücke gibt den Kritikern recht, wenn sie feststellen, dass das „deutschsprachige Theater ein Import aus der österreichischen Provinz“ sei, und als „einer der Faktoren in den Germanisierungsbestrebungen des kaiserlichen Regimes“³⁵ einzusehen ist.

Die dritte und für die kroatische Literatur wichtigste Gruppe bildet die *anspruchsvolle zeitgenössische Dramatik*, welche die Funktion der „Stimulation“ – so N. Batušić – der kroatischen Moderne übernimmt. „Die Neuordnung der deutschsprachigen Theaterlandschaft“³⁶ in der Modernisierungswelle um 1900 erstreckt sich auch auf die Gebiete des deutschsprachigen Einflusses. Um die Jahrhundertwende können die Kritiker nicht mehr den Mangel der eigenen kroatischen dramatischen Literatur beklagen. Die Aporie zwischen den Versuchen, das Niveau der Theateraufführungen zuerst auf einen den europäischen Verhältnissen ähnlichen Stand zu bringen und zugleich die neuesten Trends mitzuverfolgen, prägt die Etablierungsperiode im kroatischen Theater. Fast gleichzeitig wie in Wien werden die Stücke von Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr und anderer wichtiger Autoren der Wiener Moderne in Zagreb aufgeführt. In der Tabelle 1.3. sind die Aufführungen der anspruchsvollen zeitgenössischen Dramen im Zagreber Theater mit der Uraufführung oder einer relevanten Aufführung im deutschsprachigen Raum verglichen.

Die grobe Dreiteilung des deutschsprachigen Repertoires spiegelt sich auch im Gattungsschema der überlieferten kroatischen Stücke aus dem 19. Jahrhundert³⁷. Die Hauptrolle spielt die Gattung des historischen Dramas, die von Kritikern und vom Publikum gefordert wird. Die zweite große Gruppe der Gattungen bilden die Komödie, das Volksstück und der Schwank. Die sozialen Dramen sind als Genrebilder aus dem zeitgenössischen Leben anzusehen und in relativ kleinerer Anzahl vertreten, was sich erst um die Jahrhundertwende radikal ändert. Die Rezeption der angeführten Autoren ermöglicht überhaupt die Entstehung der ersten großen Generation der Schriftsteller der Moderne, die imstande sind, die kroatische Literatur in den europäischen Rahmen einzuordnen. In der kroatischen Theatergeschichte wird der große Durchbruch im Jahr 1895 festgesetzt, als beim dramatischen Preisausschreiben das modernistische Drama *Aequinocium* von Ivo Vojnović den ersten Platz errang. Es hat die konventionelle historische Tragödie vom ersten Platz abgelöst und kündigt gattungstypologisch eine neue Periode an.

³⁵ Slavko Batušić: *Hrvatska pozornica*, Zagreb 1978, S. 55.

³⁶ Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachiger Literatur 1870-1900*, München 1998, S. 422.

³⁷ Vgl. dazu: Nikola Batušić (Hg): *Hrvatska drama 19. stoljeća*, Split 1986.

Die europäischen ästhetischen Kriterien bestimmen die Periode des Stilpluralismus, in dem die historische Tragödie und das Volkstück, die über die ganze zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts dominieren, ihre Stellung verlieren, um ihre bisherige privilegierte Position zugunsten der neuen Tendenzen aufzugeben. Obwohl die 'modernen' Stücke keine gemeinsame Grundstruktur aufweisen, lassen sich trotzdem einige gemeinsame Tendenzen erkennen, die auch auf die deutsche und österreichische Dramatik hinweisen.

Es ist festzuhalten, dass nach der Jahrhundertwende insgesamt die ästhetischen Kriterien in den Vordergrund rücken und die öffentliche Ablehnung der deutschsprachigen Bühne als ideologiegebunden erkannt wird. In der Periode 1895-1940 weicht nach und nach die alte Angst vor akuter Gefährdung der eigenen Kultur durch die deutsche Sprache. Damit wird der Raum für das Zusammenspiel der ästhetischen und dramaturgischen Kriterien eröffnet. Die Präsenz der hoch entwickelten deutschen Theaterkultur erschöpft sich nicht in der bloßen Anwesenheit, es ist vielmehr so, dass die neuen Strömungen, Zeittendenzen und stilistischen Verfahren gleichzeitig in die kroatische Literatur integriert wurden. Der genaue Zeitpunkt in dem der Einfluss in die Analogie übergeht, ist nicht festzulegen, doch kann als Höhepunkt solcher Integrationstendenzen der Name des Dramatikers Miroslav Krleža angeführt werden.

Der rege Austausch auf mehreren Ebenen der Literaturproduktion hat das Terrain für die simultane Entwicklung der kroatischen Dramatik vorbereitet. Es ist ein langer Weg, der von den Ausklängen der illyristischen Bewegung über die Konsolidierung einer auf drei Repertoiresäulen gestellten kroatischen Bühne bis zur Moderne mit allen für die europäische Literatur typischen Innovationen führt. Jede Station auf diesem Weg ist von Impulsen der deutschen und österreichischen Dramatik begleitet worden. Der nächste Schritt ist es, diese Entwicklung nach genannten gattungstypologischen Prinzipien chronologisch zu untersuchen.

2. CHRONOLOGISCHER UMRIS: DEUTSCHSPRACHIGE STÜCKE IM REPERTOIRE DES KROATISCHEN THEATERS 1895-1940

2.1. ETABLIERUNGSPHASE. 1895-1898

Seit dem 14. Oktober 1895, als das neue, im repräsentativen historistischen Barock-Stil gebaute Theatergebäude eröffnet wurde und der junge ambitionierte Intendant Stjepan Miletić die Leitung übernahm, kann von einem ausgearbeiteten Programm, das modernen Kunstströmungen in Europa befolgt, gesprochen werden. In der kroatischen

Theatergeschichte wird diese Periode als Miletić-Ära bezeichnet, da er eine entscheidende Rolle hatte. Aber seine Zukunfts-Orientierung prallte oft auf den Starrsinn der verkrusteten bürokratischen Strukturen. Das verursachte auch seine frühe Demission am 31. Mai 1898. Trotzdem gelang es ihm, dem Zagreber Theater im entscheidenden Moment seine Prägung zu geben.

Ihm schwebten drei zentrale Ideen vor: das einem Nationaltheaterhaus angemessene Repertoire zu schaffen, die kroatische Sprache auf der Bühne zu pflegen und einen einheitlichen und erkennbaren Stil zu entwickeln. Von seiner hohen Kompetenz, zugleich aber auch Gebundenheit an die deutschsprachige Tradition zeugt sein Bildungsweg mit dem Studium der Philosophie in Wien. Seine Dissertation *Die ästhetische Form des abschliessenden Aussgleiches in den Shakespearsch'schen Dramen* (Zagreb 1892, Wien 1893) verschaffte ihm Mitgliedschaft in der Weimarer Shakespeare-Gesellschaft und findet noch heute ein positives Echo³⁸. So bestimmte sein Ausbildungsweg in vielerlei Hinsicht auch das Repertoire des Zagreber Theaters. Seine Leitung kam als Erfüllung langgehegter Wünsche nach der Gründung eines repräsentativen Nationaltheaters – aber erst in den retrospektiven anerkennenden Urteilen der Literaturhistoriker³⁹.

Das Gesetz über den Bau des neuen Landestheaters wurde 1881 verabschiedet und seit 1889 eifrig diskutiert. Schon damals meldete sich der junge Miletić zu Wort und verlangte größere Sorgfalt beim Bau, denn das Theater müsse den modernen Anforderungen genügen, und es sei „für das ganze Jahrhundert“⁴⁰. Er plädierte auch dafür, „Fachmänner und Schauspieler“ mitzubeteiligen, aber seine Ideen sind gleich auf das Unverständnis der Staatsbürokratie gestoßen, den „zweiköpfigen Drachen aus den Intrigen der Presse und der Bürokratie“⁴¹. In seinen Theateraufzeichnungen hat Miletić später fachmännisch alle Mängel des neuen Gebäudes aufgezählt.

Am 5. Januar 1894 wurde ohne Preisausschreiben der Bauvertrag mit den Wiener Theaterarchitekten Ferdinand Fellner und Hermann Hellmer unterschrieben. Bis Oktober 1895 musste das Gebäude fertig gestellt werden. Aus mehreren Gründen ist der Theaterbau zeitgerecht zu vollenden: Nicht nur die Sparmaßnahmen, sondern auch politische Gründe tragen dazu bei – Banus Khuen-Héderváry wollte repräsentativ die Ergebnisse seiner Mission

³⁸ Vgl. dazu: Die Übersetzung der Arbeit ins Kroatische und Kommentar des Übersetzers aus dem Jahr 1996: Stjepan pl. Miletić: *Estetska forma završnog izravnjanja u Shakespeareovim dramama*, Prijevod: Vladan Švacov, „Teatar & Teorija“, Nr. 3-4, Zagreb 1996, S. 62-89. und den zweiten Teil in „T&T“, 5-6, S. 31-51, Zagreb 1996.

³⁹ Vgl. dazu: Nachwort von Nikola Batušić: *Stjepan Miletić i njegovo Hrvatsko glumište*, S. 433-478. In: Stjepan Miletić: *Hrvatsko glumište*, Zagreb 1978; und die umfassende Arbeit von Marko Fotez: *Stjepan Miletić. Književna studija*, Zagreb 1943.

⁴⁰ Miletić 1887, S.84.

⁴¹ Miletić 1904, S. 163.

in Kroatien präsentieren, und damit dem Kaiser „die Beweise treuer Anhänglichkeit“⁴² liefern. Von seinem ersten Grundstein ist das neue Zagreber Theater durch politische Einstellungen geprägt – als ein Denkmal der erfolgreichen „Pazifikation von Kroatien“⁴³ nach einer Periode der starken politischen Auseinandersetzungen. Mit patriotischem Eifer wurde ein Abschied vom alten Theatergebäude in „weihevoll-wehmütiger Stimmung“⁴⁴ unternommen; Miletićs Vorhaben in den letzten zwei Wochen das Repertoire aus ausschließlich kroatischen Originalwerken zusammenzustellen, zeugt davon. Daraus kann man schließen, dass das neue kroatische Theater aus der Opposition zu der deutschsprachigen Tradition entsteht.

Durch das ganze Jahr wurde in der Presse vom Verlauf der Bauarbeiten berichtet, auch Banus Khuen-Héderváry kam monatlich und kontrollierte den Fortschritt der Bauarbeiten dieser „Zierde unserer Stadt“⁴⁵. In der regimefreundlichen Presse wurde mehrmals betont, wie der Bau des Nationaltheaters der Fürsorge des Banus Khuen zu verdanken sei, dem in erster Linie die „culturellen Interessen der Nation“⁴⁶ wichtig seien. Nach 26 Jahren kommt der „geliebte Herrscher“⁴⁷ der kaiserlich-königlichen Monarchie, Kaiser Franz Joseph, wieder nach Zagreb. Die feierlichen Aufschriften 'Willkommen' und 'Es lebe der König', sogar die „brausenden Živio-Rufe“ im Theater selbst scheinen nicht so relevant wie die Tatsache, dass nur zwei Tage danach unweit vom feierlich eröffneten Theatergebäude, am Jelačić-Platz, in Demonstrationen der Studentenjugend eine ungarische Fahne verbrannt wurde. Gerade diese Demonstrationen geben viel treffender die Atmosphäre in Kroatien wieder als die polierten Presseberichte. Das „culturelle Nationalfest“ steht somit unter einem fragwürdigen Vorzeichen. Die schweren politischen Auseinandersetzungen haben ihren Stempel auf die weitere Entwicklung der kroatischen Bühne gedrückt. Die Demonstranten wurden von der Zagreber Universität relegiert, im „Exil“ in Wien und Prag, wo sie ihr Studium fortsetzten, konnten sie neue literarische Tendenzen kennen lernen und die kroatische Kultur weitaus mehr prägen als die feierlich-verlogenen Worte der Eröffnungsrede von Banus Khuen, die „Errichtung eines würdigen Tempels“ erfülle die „idealen Bestrebungen eines jeden Culturvolkes“⁴⁸. Die Wiener „Neue Freie Presse“ berichtete von Fahnenverbrennung und

⁴² N.N: *Zur nächsten Saison* „Agramer Zeitung“, Nr. 239, S. 1, Zagreb 17.10.1895.

⁴³ M.Bobinac/Z.Nemec: *Bečka i hrvatska moderna: poticaji i paralele*. In: Damir Barbarić (Hg.): *Fin de siècle Zagreb-Beč*, Zagreb 1997, S. 85.

⁴⁴ Ivan Souvan: *Landestheater* „Agramer Zeitung“, Nr. 236, S. 6, Zagreb 16.6.1895.

⁴⁵ N.N: *Das neue Theater* „Agramer Zeitung“, Nr. 39, S. 3, Zagreb 16.2.1895.

⁴⁶ Ebenda, 12.10.1895.

⁴⁷ Ebenda.

⁴⁸ Ebenda.

witterte den nahen 'Finis Austriae'. Die andauernden Nationalitätenkämpfe könnten den Vielvölkerstaat in einen „Hexenkessel“⁴⁹ verwandeln.

Die Anwesenheit des Kaisers Franz Joseph konnte die Eröffnungsfeier im Geiste einer „Manifestation südslawischer und slawischer Zugehörigkeit“⁵⁰ doch nicht verdecken. Das slawische Programm des Eröffnungsfestes kann als Antizipation der historischen Entwicklung angesehen werden. In der Eröffnung des neuen kroatischen Theatergebäudes sieht man die Verwirklichung illyristischer Ideale, zugleich wächst Hoffnung auf potenzielle Befreiung von der Fremdherrschaft. Zu gleicher Zeit wird das Hissen der serbischen Fahnen in Syrmien als Provokation⁵¹ erlebt, sodass das neue Theater im Spannungsfeld der Nationalitätenstreitigkeiten seine so oft betonte kulturelle Mission zu erfüllen sucht.

Das Lavieren zwischen dem sich auf diese Weise manifestierenden kulturpolitischen Druck und seinen innovativen ästhetischen Bestrebungen prägt die Amtszeit Miletićs von Anfang an. Miletićs Vorsätze, in seiner Theaterschrift *Das kroatische Theater (1894-1899). Dramaturgische Schriften [Hrvatsko glumište (1894-1899). Dramaturški zapisci]* dargelegt, geben Einblick in seine Bestimmung der Theaterkunst. Sein Vorhaben, den Nachfolgern ein „eminent kroatisches Kunstinstitut“ zu überlassen, ist vor allem über seine theoretischen Erkenntnisse, die er aus der deutschsprachigen Dramatik abgeleitet hat, zu definieren. Der Ursprung der hochgestellten Ideale und zentralen Ideen von Miletić ist leicht zu erkennen, da er unbefangen als eines seiner größten Vorbilder die führende Bühne des deutschsprachigen Raumes, das Wiener Burgtheater, in einem Zuge mit seinem Intendanten Laube und seinem Repertoire nennt⁵². Dem illyristischen Kampftruf 'Durch Bildung zur Freiheit' verpflichtet, wird Miletić zum Erben des national-kulturellen Gedanken des 19. Jahrhunderts. Somit kann Miletić als ein Mann an der Grenzscheide zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert bezeichnet werden⁵³. Offensichtlich vom Geist des Modernismus berührt, aber doch sehr ein Produkt des Übergangs und sprachlich und dramaturgisch noch ganz der 'alten Schule' verpflichtet, da seine geistigen Leitbilder, Laube und Meininger-Realismus, im 19. Jahrhundert verwurzelt sind. Er hat auch eine Reihe von Innovationen eingeführt, die im kroatischen Theater als revolutionär gelten konnten, die jedoch Laubes Ideen aus der Zeit seiner Intendantur in Burgtheater (1849-1867) verpflichtet sind. Dabei darf man nicht

⁴⁹ Rumpler 1997, S. 487.

⁵⁰ Batušić Slavko 1978, S. 187.

⁵¹ N.N: *Srbske zastave u Srijemu* "Obzor", Nr. 244, S. 2, Zagreb 15.10.1895.

⁵² Miletić 1904, S. 26.

⁵³ Vgl. dazu: *Značenje Stjepana Miletića u hrvatskom scenskom životu*, In: Nikola Batušić: *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978, S. 288-299, sowie die Abhandlung von Nikola Batušić: *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1840-1860-1992*, S. 38. In: Batušić, Nikola (Hg.): *HNK u Zagrebu 1840-1860-1992*, Zagreb 1992 und das Kapitel *Drama* von Boris Senker im angeführten Werk, insbesondere S. 70-73.

vergessen, dass sein Kampf gegen den Dilettantismus im kroatischen Theater nicht beendet war. So blieb das Hauptanliegen Miletićs, ein solches Repertoire zu schaffen, „welches jeder gebildete Mann vollständig nennen könnte“⁵⁴ – auch dabei dienten ihm Laubes Zielsetzungen als Leitbildern. In seinem Programm beruft er sich auf die schon zitierte Forderung von Petar Preradović vom Theater als „Tempel der Bildung“ und will das Publikum erziehen – das Programm der patriotischen Pädagogik aus dem 19. Jahrhundert wird fortgesetzt.

Seine Definition des Publikumsprofils in Kroatien kann die Gründe dafür erklären, es bestehe nämlich aus „Beamten, Schülern und einigen Literaten“⁵⁵, und das Bürgertum fehle vollständig. Zagreb hatte im Jahre 1895 etwa 60 000 Einwohner und das neue Theatergebäude verfügte über 900 Plätze, die oft nicht vollständig besetzt werden konnten. Noch einige Angaben können helfen, das Bild von der Aufnahmebereitschaft der Öffentlichkeit abzurunden – in der Zeit um 1895 waren 84,53% der kroatischen Bevölkerung noch in der Landwirtschaft tätig, 66,9% waren Analphabeten⁵⁶. Der Prozess der Entstehung eines repräsentativen Repertoires geht Hand in Hand mit der Entfaltung des Bildungsbürgertums. Die Entwicklung der Nationalkultur war wichtig für die Konsolidierung und das Selbstverständnis des kroatischen Bürgertums, das in „vorindustriellen Bevölkerungsverhältnissen“⁵⁷ lebte. So gesehen muss auch die patriotische Aufgabe der Erziehung des Publikums vorherrschend bleiben. Aus diesen Gründen wird das Repertoirebild weiterhin als eine hybride Stilmischung aus patriotischen Überlegungen, kommerziellem Kalkül und informativen Passagen gestaltet.

Die zahlreichen organisatorischen, technisch-administrativen und künstlerischen Schwierigkeiten mussten gelöst werden. Die Anregungen für notwendige Reformen fand der junge Intendant im Programm von H. Laube, der darin Bühnensprache, Erziehung des Publikums und Bedeutung der Literatur für die Erhaltung eines einheitlichen Theaterstils hervorgehoben hatte. Schon im Jahre 1887 betonte Miletić in einem Aufsatz⁵⁸, die einzig wirksame Leitung eines Theaters müsse „absolutistisch“ sein – die gleiche Forderung hat auch Laube Jahrzehnte zuvor erhoben:

Ein großes Kulturinstitut muss einen Charakter haben, um in Autorität zu bleiben, und wenn die Direktion ihm keinen zu verleihen weiß, weil sie selbst keinen hat, so ist der Niedergang unvermeidlich.⁵⁹

⁵⁴ Laube 1909, S. 216.

⁵⁵ Miletić: *Iz raznih novina II*, Zagreb 1909, S. 186.

⁵⁶ J. Šidak/M.Gross/J.Karaman/D.Šepić: *Povijest hrvatskog naroda 1860-1914*, Zagreb 1968.

⁵⁷ M. Gross: *Počeci moderne Hrvatske*, Zagreb 1985, S. 353.

⁵⁸ Miletić: *Iz raznih novina II*, Zagreb 1909, S. 4.

⁵⁹ Laube 1909, S. 201.

Eine der wichtigsten Innovationen in Anlehnung an Laubes Prinzipien waren die Leseproben mit der Arbeit an der kroatischen Standardaussprache – viele Schauspieler der 'alten Schule' lehnten die neue Praxis ab, aber trotzdem konnte Miletić seine Reformen durchführen und hielt an seinem künstlerischen Programm fest. Die Idee eines Ensembles als einer künstlerischen Gemeinschaft und der Kampf mit überkommenen Vorstellungen von Rollenverteilung nach Typen erinnert wiederum an Laubes Worte, die Schauspieler müssten „zum Stil genötigt“⁶⁰ werden.

Eine weitere künstlerische und organisatorische Neuerung war die Einführung der Institution des Dramaturgen. Diesen Posten bezog Nikola Andrić, auch ein Wiener Dissertant der Slawistik und Philosophie. Laubes Ideale eines geschlossenen Ensemblespiels und seine streng an Dichterwort orientierte Regie kennzeichnen seine Bemühungen. Auch den inszenatorischen Errungenschaften wurde mehr Achtung entgegengebracht. Das geschah durch die Befolgung der Postulate des Meinungen-Realismus mit den Prinzipien der historischen Treue, die sich sowohl auf die Authentizität der Texte als auch auf die historisch genauen Dekorationen und den Bühnenstil beziehen. Mit Übernahme der Vorsätze des historischen Realismus wurde der langen Improvisationspraxis ein Ende gesetzt, doch stellt die Übernahme dieses Modells aus dem 19. Jahrhundert ein Retardierungsmoment in der Geschichte des kroatischen Theaters dar. Auch die Klassiker-Aufführungen werden in der Regel immer noch nach den Bearbeitungen für das Burgtheater von Franz Dingelstedt und Adolf von Wilbrandt aufgeführt. Auf diese Routine wird erst im 20. Jahrhundert hingewiesen, sodass erst seit dem Jahr 1905 Forderungen der Theaterkritiker nach Abschaffung dieser Praxis und nach Übersetzungen aus der Originalsprache lauter geworden sind.

Die in der Theaterwissenschaft als Theaterreform um 1900 bezeichnete Erscheinung, die sich auf das Wirken des Regisseurs Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Peter Behrens oder Jacques Coupeau bezieht, die das bisherig herrschende Illusionsprinzip der Bühne radikal in Frage gestellt haben, hatte damals große Bewegungskraft. Miletić hat Antoines Théâtre libre besucht, hat die Studien von Adolphe Appia gelesen und die ersten symbolistischen Inszenierungen miterlebt. Doch gerade zu dieser Zeit hat Miletić den historischen Realismus der Meininger eingeführt! Der gut informierte und zukunftsorientierte Miletić hat die neuesten Entwürfe gekannt, konnte sie aber nicht in die – im Vergleich zu den europäischen Metropolen – unterentwickelte Theaterkultur Zagrebs verpflanzen⁶¹. In der

⁶⁰ Laube 1909, S. 40.

⁶¹ Nikola Batušić: *Europski obzori hrvatskoga glumišta*. In: Batušić/Kravar/Žmegač: *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*. Zagreb 2001, S. 40ff.

Ausrichtung auf den historischen Realismus sah er offenbar den einzigen Ausweg aus dem eingebürgerten „himmelzerreißenden Pathos und alten Weimarer Possenschweißerei“⁶². Die Prinzipien der Meininger-Schule haben den Boden für die Aufnahme der naturalistischen Tendenzen mit ihrem Objektivitätsbestreben und ihrer Detailtreue bereitet. Naturalistische Stücke sind dann im Zagreber Spielplan ohne wesentliche Verspätung zu finden. Doch konnten die „Theater-Utopien der Jahrhundertwende“⁶³, also die symbolistische Darstellung der künstlerischen Visionen und Träume in dieser Lage noch nicht verwirklicht werden. Das Zagreber Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist im Spannungsfeld zwischen Tradition und Erneuerung gefangen geblieben, und es ist kein geringer Verdienst von Miletić, die nationale Tradition mit den innovativen Postulaten der Jahrhundertwende verbunden zu haben.

Auch der Gestaltung des Bühnenbildes wurde mit historistischer Ausrichtung mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Miletić hat sich der Pflege der heimischen dramatischen Kunst mit der Bevorzugung des französischen Konversationsstückes verschrieben, doch stammen die technischen Leistungen nach wie vor aus der Metropole der Monarchie. Ganze Bühnenbilder wurden aus Wien von der bekannten Firma *Kautsky's Söhne und Rottonara*⁶⁴ bestellt. So sind auch seine bühnenbildnerischen Reformen, die sich auf die industriell vorgefertigten Importe aus Wien anlehnen, nur teilweise gelungen. Daraus ist zu erschliessen, dass das Zagreber Theater bis ins 20. Jahrhundert die Handschrift des 19. Jahrhunderts trägt. Mit Verspätung wird ein Versuch unternommen, bühnenkünstlerische Errungenschaften des späten 19. Jahrhunderts im vollem Umfang ins Zagreber Theaterleben zu verpflanzen. Die Theaterentwicklung in dieser Periode ist in mehrfacher Hinsicht durch den nicht ausgelebten Historismus geprägt.

Anschließend sind noch weitere organisatorische Reformen Miletićs zu nennen: die Dauer der Theatersaison wurde auf 10 Monate festgesetzt, ein Marketing-System beim Kartenverkauf wurde ausgearbeitet, das Hand in Hand mit regen Kontakten zur Presse ging. Vor jeder Aufführung wurde eine Theaterannonce publiziert, nicht selten ist die Nachricht vom großem Erfolg auf den deutschen Bühnen als Werbung zu finden. In den Zeitungen⁶⁵ wurden in der Rubrik *Wiener Theaterbrief* die Nachrichten aus der Metropole publiziert, die einer besseren Informiertheit des Publikums, zugleich aber auch der Werbung dienten. Um das nationale Drama zu fördern, wurde eine regelmäßige Preisverleihung in großem Stil

⁶² Miletić 1904, S. 97.

⁶³ Manfred Brauneck: *Theater der Zukunft*. In: *Theater im 20. Jahrhundert*, Hamburg 1982, S. 63.

⁶⁴ Pavao Cindrić: *Trnovit put do samostalnosti*. In: Cindrić, Pavao (Hg.): *Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969. Enciklopedijsko izdanje*, Zagreb 1969, S. 114.

⁶⁵ In der „Agramer Zeitung“ einmal monatlich, in „Vijenac“ allerdings nur im Jahre 1895.

gegründet mit dem für die Entwicklung der kroatischen Literatur äußerst wichtigen Demeter-Preis – auch diese Idee ist bei Laube zu finden. In der renommierten Zeitung „Obzor“ erschien dazu eine vielsagende Hierarchie der zu pflegenden Gattungen. An erster Stelle wurde die Gattung der historischen Tragödie angeführt, in vielerlei Hinsicht der von Gustav Freytag (1863) ausgearbeiteten strengen Tektonik verpflichtet. Es folgen moderne soziale Dramen, Lustspiele und Volksstücke, die sich in der kroatischen Dramatik erst etablieren müssen.⁶⁶ Als Miletić 1904 ein Resümee zu ziehen versucht hatte, konnte er stolz seine Leistung hervorheben, „fast alle großen Werke der Weltliteratur, die für uns größtenteils *Terra incognita* waren“⁶⁷ dargestellt zu haben. Diese Gruppe repräsentiert die kulturellen Werte einer bürgerlichen Gesellschaft, aber auch die dominanten Lebenswerte, Bildungsinteresse und nicht zuletzt nationalpolitische Ziele.

2.1.1. MILETIĆ – ÄRA.

Die Pflege der Klassiker war Miletićs Anliegen – was ist also von den deutschen Klassikern auf dem Repertoire zu seiner Zeit? Schon aus der Anzahl der aufgeführten Klassiker ergibt sich die Bestätigung seines Vorhabens – im Jahre 1897 wurden sogar zwei Zyklen aufgeführt: die *Medea-Trilogie* Grillparzers und die *Wallenstein-Trilogie* von Friedrich Schiller. In den ersten drei Saisons im neuen Theaterhaus wurden insgesamt 11 Stücke der deutschen Klassiker gegeben, mit 47 Aufführungen insgesamt – diese Zahl bleibt in den folgenden Jahren unübertroffen und ist aus dem Diagramm 2. klar abzulesen. Aufbauend auf dem klassischen Repertoire wollte der ambitionöse Intendant das Bildungsmanko seiner Mitbürger beseitigen.

In den spärlichen Rezensionen werden die Aufführungen der großen deutschen Klassiker nicht mit ideologisch bedingten negativen Konnotationen besetzt, sondern im Gegenteil wurden solche Vorstellungen voller Ehrfurcht, genauso wie das Shakespeare-Zyklus, als „Zeugnis der Reife des Theaters“⁶⁸ gepriesen. Im März 1895 erfolgten noch im alten Theaterhaus zwei Aufführungen der Weimarer Klassiker: Schillers *Die Räuber* und Goethes *Clavigo*. Da diese Aufführungen das Programm des Indendanten, das auch im neuen Theatergebäude fortgesetzt wurde, besonders gut antizipieren, sollen sie als Illustration seiner Bestrebungen angeführt werden, obwohl sie den chronologischen Rahmen dieser Arbeit in mancherlei Hinsicht sprengen. In den Rezensionen dieser Aufführungen wurden vor allem

⁶⁶ „Historičke, socijalne, vesele igre te glume iz pučkog života.“ N.N: *Hrvatsko kazalište „Obzor“*, Nr. 69, S. 1-2, Zagreb 26.3.1896.

⁶⁷ Miletić: *Iz raznih novina II*, Zagreb 1909, S. 304.

„verständnisvolle“ Inszenierung und gelungene Gesamtdarstellung gelobt, das Publikum könne sich „costümlich in jene Zeit“⁶⁹ zurückversetzen. Doch die Tatsachen, dass das Publikum gegenüber *Clavigo* „reserviert“ war und es nur 5 Mal im Gegensatz zu den 23 Aufführungen der *Räuber* gespielt wurde, ist ein wichtiger Hinweis zur Erörterung der Einstellung zu diesen zwei Klassikern. Beide Dramatiker wurden durch die ganze zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hindurch gespielt, Goethes *Clavigo* wurde im Jahre 1870 erstaufgeführt und zu dieser Zeit ist fast jährlich ein Stück von Schiller aufgeführt worden⁷⁰. Schon das quantitative Verhältnis deutet auf die größere Beliebtheit von Schillers Stücken hin. Schiller, „Dichter der Freiheit und der Liebe“⁷¹, genoss schon immer größere Popularität als Goethe. Diese Feststellung ist zum Gemeinplatz der kroatischen Literaturgeschichte geworden, die Literaturwissenschaftler versuchten verschiedenartig diesen Umstand zu erklären – der „deklarative Schiller“ sei „näher als der „sinnige Goethe“⁷², oder sein publikumswirksames „rhetorisches Pathos mit einer klaren Fabulierung und einem stark ausgedrückten didaktischen Charakter“⁷³ finde stärkere Resonanz im Publikum. Im anhaltenden Prozess der Konstituierung der kroatischen Nation wurde der Ideengehalt seiner Dramen auf die eigene Situation der politischen und sozialen Unterdrückung übertragen. Während der ganzen Periode erfolgte keine zufriedenstellende Stabilisierung der nationalen Frage, sodass die patriotischen Überlegungen weiterhin eine wichtige Rolle gespielt haben. Das 'Pathetisch-Erhabene', das die Auflehnung gegen ein vorgefundenes System des Unrechts zum Ausdruck bringt, konnte die unter Fremdherrschaft leidende kroatische Bevölkerung ansprechen. Schillers Geschichtsdramen verfügen durchaus über eine ideologische Programmatik, diese ist jedoch integriert in ein dynamisches Bühnengeschehen, das ein Maximum an äußerer Handlung und damit auch ein Maximum an theatralischen Effekten zu bieten hat. Dies läßt die zeitgebundene Eigentümlichkeit seiner Dramenform vergessen, nämlich den erhabenen und pathetischen Stil, der seine spätere Rezeption hindern wird.

Seine Dramen werden ganz bewusst mit ihrer politischen Botschaft aufgenommen, Goethes abstrakterer Humanitätsglaube kann nicht so starken Widerhall finden. Die Bemerkung des Rezensenten der „Agramer Zeitung“ Ivan Souvan, *Clavigo* sei „eine fast

⁶⁸ S-n [Ivan Souvan]: *Landestheater* „Agramer Zeitung“, Nr. 269, S. 6, Zagreb 5.11.1895.

⁶⁹ S-n [Ivan Souvan]: *Landestheater* „Agramer Zeitung“, Nr. 54, S. 6, Zagreb 6.3.1895.

⁷⁰ Zuerst *Wiliam Tell* 1861, es folgen 1864 *Jungfrau von Orleans*, *Fiesco von Genua* 1867, *Don Carlos* 1870.

⁷¹ Milan Ogrizović: *50 godina hrvatskog kazališta. 1860-1910*, Zagreb 1910, S. 19.

⁷² Aleksandar Flaker: *Hrvatska književnost unutar evropske u 19. i 20. stoljeću*, In: A.Flaker/K.Pranjić (Hg.): *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima od narodnog preporoda k našim danima*, Zagreb 1970, S. 21.

⁷³ Mira Gavrin: *Pjesništvo narodnog preporoda u odnosu na Njemačku i Austriju*, In: Ebenda, S. 53.

moderne Problemdichtung⁷⁴, liegt auf den Spuren solcher Überlegungen und bestätigt die rezeptionsästhetischen Schwierigkeiten, die das damalige kroatische Publikum mit seinen weniger publikumswirksamen Stücken hatte. Warum sich der Intendant für dieses „Nebenwerk“⁷⁵ entschieden hatte, erklärte er mit seiner Sorge für Goethes Platz im Repertoire des kroatischen Nationaltheaters, „wo er vollständig fehlte“⁷⁶.

Miletić vollzog sein klassizistisch-pädagogisches Programm in den folgenden Jahren weiter. Nicht nur, dass die schon aufgeführten Klassiker-Stücke erneuert wurden – wie Freytags *Die Journalisten* oder Karl Gutzkows *Uriel Acosta*⁷⁷, es erfolgte eine umfassende Ergänzung des klassischen Repertoires. Goethes *Faust* sollte im Rahmen dieser Bemühungen auch aufgeführt werden. Doch konnte die Übersetzung der Wildbrandtschen Theaterbearbeitung von Hugo Badalić nicht rechtzeitig zustande gebracht werden. Geplant war auch *Nathan der Weise* von G. E. Lessing, aber Adam Mandrović, der für die Titelrolle vorgesehen war, lehnte diese Rolle ab – diese Tatsache soll nur illustrieren, wie damals die Bestrebungen der Theaterfachleute von Launen der Bühnenstars abhängig waren.

Die Gattung des historischen Dramas wird mit Schillers *Maria Stuart* (1896), *Jungfrau von Orleans* (1897) und der dreiteiligen *Wallenstein-Trilogie* (1898) vertreten. Schillers Dramen konnten als Aushängeschild der künstlerischen Ambitionen des Hauses benutzt werden, ohne die patriotischen Gefühle zu verletzen. Die populären Schauspieler Marija Strozzi und Andrija Fijan konnten ihre Glanzrollen vorführen, die das Publikum ins Theater lockten. So wurden 1896 *Die Räuber* vor einem „gedrängt vollen Haus“⁷⁸ gespielt, was bei den Aufführungen der Klassiker eher ein Kuriosum war. Die Kritiker lobten die „gelungene Gesamtdarstellung“⁷⁹ – ein Ergebnis der Bemühungen von Miletić, die Postulate der szenischen Kunst der Meininger zu verfolgen. Ein historisch abgesichertes Bühnenbild ermöglicht die vollkommene Illusion auf der Bühne, welche in Zagreb eine epochale Neuerung darstellt. Die strenge Befolgung der Innovationen des Meininger-Realismus verlieh den Neuinszenierungen den Vertrauensvorschuss der Authentizität. Der Realismus der Darstellung wurde als „bisher unübertroffen“ gepriesen.

Im selben Jahr wurde Goethes *Egmont* neuinszeniert, mit überzeugter Feststellung des Rezensenten, Goethe sei kein „ebenso großer Dramatiker“, weil Schiller „historische Ziele herauszuarbeiten wusste“. *Egmont* erlebte ein interessantes Schicksal im Zagreber Theater

⁷⁴ S-n [Ivan Souvan]: *Landestheater* „Agramer Zeitung“, Nr. 63, S. 6, Zagreb 16.3.1895.

⁷⁵ Werner Keller: *Das Drama Goethes*. In: Walter Hinck (Hg.): *Handbuch des deutschen Dramas*, Düsseldorf 1980, S. 134.

⁷⁶ Miletić 1904, S. 133.

⁷⁷ *Uriel Acosta* von Gutzkow wurde 1876, und Freytags *Journalisten* 1878 uraufgeführt.

⁷⁸ S-n [Ivan Souvan]: *Landestheater* „Agramer Zeitung“, Nr. 54, S. 6, Zagreb 6.3.1895.

⁷⁹ Ebenda.

einige Jahrzehnte später: Als nämlich eine Neuinszenierung für das Jahr 1932 geplant wurde, hundert Jahre nach dem Tod des Dichters, wurde die Aufführung wegen der „freiheitlichen“ Ideen verboten. Die Utopie der Selbstbestimmung eines unter Diktatur leidenden Volkes hat die Zensur im Königreich Jugoslawien nicht zulassen können. Mit diesem Zensureingriff demonstriert die Arroganz der königlichen Diktatur ihre Machtposition – der von der Polizei unterstellte politische Deutungshorizont war weitaus mächtiger als die künstlerischen Faktoren und verhinderte die Aufführung von *Egmont*. Die Tatsache, dass Goethes *Egmont* nicht aufgeführt werden durfte, ist als eine treffende Diagnose der damaligen Zeit und der herrschenden Verhältnisse anzusehen.

Dem Stil Goethes, in dem die „dramaturgischen Regelverstöße, gelungene Charakterzeichnung und ausgearbeitete standesspezifische Sprache“⁸⁰ einen „echt künstlerischen Geist“ zum Ausdruck bringen sollen, wird wenig Verständnis entgegengebracht. Die Idee der Freiheit, eine der Leitideen aus Goethes *Egmont*, ist ein Beweis, dass die klassizistischen Stücke nicht zufällig ausgewählt werden. Die Thematik der Fremdherrschaft und Selbstbestimmung in den Geschichtsdramen ist ausschlaggebend für die Auswahl der Klassiker-Inszenierungen. Gerade die Idee der nationalen Befreiung soll das Publikum ansprechen. Ein ähnlicher Beweggrund leitet die Inszenierung der *Wallenstein-Trilogie* ein. Befangen im Werdeprozess der nationalen Etablierung, versucht die Theaterleitung auch auf diese Weise das nationale Moment mitzutransportieren.

Doch war der Erfolg beim Publikum nicht immer garantiert. So wird schon 1897 nach der Aufführung der *Jungfrau von Orleans* folgende Bemerkung gemacht: „Die realistische Richtung unserer Bühnenkunst sträubt sich gegen seinem erhabenen Pathos“⁸¹ – in der Etablierungsperiode werden Versuche, den eigenen Status zu definieren, durch ablehnende Einstellung gegenüber dem langjährigen Theatermodell durchgeführt. In den Rezensionen wird die Eigentümlichkeit seines Stils ohne Einsicht in poetologische Voraussetzungen der Periode als „unnatürliches Pathos der Deklamation“ bestraft. Die „übertriebenen Interpretationen“⁸², die den Eindruck einer unnatürlichen Rührseligkeit erwecken, werden als Gegensatz zu dem geforderten eigenen Stil gesetzt – auch durch Missbrauch der Nationalklischees versucht man die deutschsprachige Dramatik zu diskreditieren. Der Widerstand gegen den Vorrang der deutschsprachigen Dramatik wurde nicht mehr so offensiv ausgedrückt wie es in den Illyriern-Zeiten der Fall war, doch unterschwellig wirkte er

⁸⁰ Keller, S. 135, In: Hinck 1980.

⁸¹ S-n [Ivan Souvan]: *Landestheater* „Agramer Zeitung“, Nr. 168, S. 6, Zagreb 8.1.1897.

⁸² Ebenda.

weiterhin. Zu dieser Zeit, als in Kroatien auf die Möglichkeit einer südslawischen Vereinigung mehr Gewicht gelegt wurde, bekam er wieder an Kraft.

Noch eine monumentale Größe ist im Repertoireverzeichnis zu finden: der österreichische Dichter Franz Grillparzer. Seine Dramen sind dem kroatischen Publikum schon bekannt (1874 wurde *Medea*, und 1888 *Des Meeres und der Liebe Wellen* aufgeführt), die Anklänge seiner Schicksalsdramatik und Blankvershöhe sind in den historischen Tragödien kroatischer Autoren des 19. Jahrhunderts festgestellt worden,⁸³ aber im 20. Jahrhundert erlischt das Interesse am österreichischen Dichter. Das hat Nikola Andrić schon 1895 feststellen können: „für die nichtdeutschsprachigen Bühnen werden nur seine griechischen Tragödien von Bedeutung sein.“⁸⁴ Bei der Erstaufführung von Grillparzers *Medea-Trilogie* ist die „mächtige Wirkung“⁸⁵ vor allem der Thematik des Verrats an der Heimat zu verdanken. Das „Moment des Übergangs zwischen verblassender Klassizität und heraufdämmerndem Realismus“⁸⁶ hat man bei Grillparzer übersehen und in dieser Periode nicht mehr eingeholt. Erst 1916 wurde die *Medea-Trilogie* neu aufgeführt, verschwand aber nach nur einer Wiederholung vollständig aus dem Zagreber Spielplan. Grillparzer wird somit zu einem Dramatiker, der für seine Gegenwart von hoher Bedeutung war, aber in unsere Zeit in Kroatien jedoch nurmehr als wissenschaftliches Forschungsziel hineinreicht.

Nachdrücklich wird betont, dass diese Trilogie in unserem Repertoire nicht fehlen dürfe – ein Grund für solche Forderungen könnte auch sein Ruf als 'Hausdramatiker' des Wiener Burgtheaters sein. Hat Miletić die Aufführung der *Medea-Trilogie* im Burgtheater 1893 vielleicht gesehen? In seiner Theaterschrift wird diese Vermutung nicht bestätigt, trotzdem ist anzunehmen, dass gerade diese Aufführung eine Anregung für die Zagreber Inszenierung sein könnte. Mit Ergänzungen des klassischen Repertoires verknüpft der Intendant den Nationaltheater-Gedanken des 19. Jahrhunderts mit aktuellen nationalen Repräsentationsbedürfnissen – zunächst in einem traditionell-repräsentativen Sinne. Mit einer so hohen Anzahl der Klassiker-Inszenierungen in den ersten vier Jahren verschaffte sich die Bühne Respekt als Kulturinstitut und sicherte sich die Gunst des Bildungsbürgertums. Die Bemühungen der Theaterleitung stehen im Einklang mit jenem tradiertem Theatertyp, welcher der Pflege der Klassiker ebenso wie der Selbstdarstellung der besseren Gesellschaft dient und in Zagreb als kroatisches Institut erst etabliert werden soll. Die historische Tragödie gilt dem traditionellen Dichtungsverständnis als besonders hochgeschätzte Gattung. Die geerbte illyristische Vorliebe für patriotisches Pathos sowie das ideologische Interesse an einer

⁸³ Nikola Batušić: *Trajnost tradicije u hrvatskoj drami i kazalištu*, Zagreb 1995.

⁸⁴ Andrić 1895, S. 46.

⁸⁵ N. N: *Landestheater* „Agrarmer Zeitung“, Nr. 209, S. 5, Zagreb 23.10.1897.

geschichtlichen Legitimation des kroatischen Autonomiebestrebens verstärken zusätzlich die Forderungen der Theaterkritiker nach einer solchen Dramatik. Doch können die kostspieligen Ausflüge in das Bildungsgut, um der kroatischen Öffentlichkeit tatsächlich einen 'Spiegel der dramatischen Weltliteratur' anzubieten, die kommerzielle Seite des Theaterbetriebes nicht immer zufrieden stellen. Milan Šenoa, der Theaterrezensent in „Vijenac“, schreibt damals, dass das Theater „nicht nur von Schiller und Shakespeare, sondern auch vom theatralischen Unsinn, der aus Wien kommt“⁸⁷, lebt. Einer der Anliegen des neuen Intendanten Stjepan Miletić war die Pflege der Sprechkultur, welche vor allem das Niveau der Klassiker-Aufführungen heben sollte. Jedoch muss er in seiner Gedächtnisschrift gegenüber dem Schwank *Kinematograph* des populären Autors Oskar Blumenthal Gefühle der Dankbarkeit gestehen, da dieser in der ganzen Saison vor „vollem Haus“ gespielt wurde, und gibt auch für das Lustspiel von Gustav Räder *Robert und Bertram* in der Faschingszeit 1897 zu: „Es war, dem Shakespeare, Molière und Wagner zum Trotz, der größte Kassenerfolg meiner Theaterleitung!“⁸⁸

Mithin kommen wir auf den weniger repräsentativen, aber seit dem Ende des 19. Jahrhunderts quantitativ überragenden Teil des Repertoires: auf die Lustspiele. Diese Bezeichnung wird hier als Sammelbezeichnung für die vielfältige dramatische Trivialproduktion gebraucht, also solche Gattungsmuster, die einen stark schematisierten Charakter haben und große Popularität genießen. Im ersten Jahr im neuen Theatergebäude werden drei Stücke der Gebrauchsdramatik gegeben, die Anzahl steigt auf fünf im Jahr 1895 beziehungsweise sechs im 1897. Dabei muss man im Auge behalten, dass pro Jahr durchschnittlich zwei Klassikerinszenierungen oder zwei Stücke der anspruchsvolleren zeitgenössischen deutschsprachigen Dramatik gegeben werden. Die „Great attraction der Theatersaison 1894/95“, ⁸⁹ so Miletić, die Ausstattungsfärie von Gerhard Pohl *Sieben Raben*, verzeichnet bis zum 21.12.1906 sogar 29 Aufführungen. Wenn man bedenkt, dass kostspielige Klassiker-Aufführungen nach wenigen Wiederholungen für lange Zeit vom Repertoire verschwinden (*Clavigo* wurde insgesamt 4 mal gespielt, Grillparzers Trilogie je nur ein Abend (!) und *Wallenstein* wurde nur ein Mal wiederholt), ist die Anzahl noch

⁸⁶ Joachim Kaiser: *Grillparzers Dramatik*, In: Hinck 1980, S. 233.

⁸⁷ „jer se ne žive se samo o Šekspiru i Šileru, nego i o „kazališnim bezumnostima“ što iz Beča dolaze.“, zit. nach: N.N: *Umjetnost hrvatskog glumišta* „Vijenac“, Nr. 1, S. 16, Zagreb 5.1.1895.

⁸⁸ „Bio je to usprkos Shakespeareu, Molièru i Wagneru najjači blagajnički uspjeh moje kazališne uprave!“

Miletić 1904, S. 137.

⁸⁹ Miletić 1904, S. 130.

beträchtlicher. Eine solche Frequenz und hohe Laufzeit verzeichnen während der ganzen Periode nur solche publikumswirksamen Stücke⁹⁰.

Ein Grund dafür ist enorme Ausweitung des kommerziellen Theaterbetriebes gegen Ende des 19. Jahrhunderts, die allgemein als Bedrohung des künstlerischen Niveaus und der theatralischen wie literarischen Substanz angesehen wird. Oft genug wurde abfällig von den „sinnlosen deutschsprachigen Lustspielen“⁹¹ gesprochen, ohne die nationalistischen Klischees zu reflektieren, die einer solchen Abqualifizierung⁹² zugrunde liegen, und ohne den Einfluss kritisch zu beleuchten, der von dieser Bühnenproduktion auf die heimische Dramatik ausging.

Das Spannungsverhältnis zwischen der als negativ empfundenen deutschsprachigen Unterhaltungsdramatik und einer stark geförderten Nationaldramatik verschiebt sich in dieser Periode zugunsten der quantitativen Dominanz eines Unterhaltungstheaters von ausgesprochen internationaler Prägung. Angesichts einer solchen Entwicklung gab es auch Stimmen, welche die traditionellen deutschsprachigen Schwänke als Opposition zu den in Überzahl vertretenen französischen Konversationsstücken stellen. Ein Beispiel dazu ist die Rezension des in Partnerarbeit entstandenen Schwanks *Der ungläubige Thomas* von Carl Laufs und Wilhelm Jacoby, wo zu lesen ist, die komischen Verwechslungen im Stück seien dem Rezensenten „immer noch lieber als die gepfefferten Frivolitäten der Herren Brisson aus Paris.“⁹³ Während im Laufe dieser Entwicklungen im deutschsprachigen Raum strikte Trennung zwischen dem hohen und dem Unterhaltungstheater hervortrat, und es werden zahlreiche Theaterhäuser neugegründet, die v.a. die Funktion der Unterhaltung übernahmen, blieben in Zagreb in einem Theatergebäude beide Tendenzen vereint. Erst im Jahre 1924 wurde in Zagreb eine zweite Bühne eröffnet, die dann den Spielplan entlasten konnte.

Die zeitgenössischen Urteile der Kritiker schwanken von der strikten Ablehnung bis zur Akzeptanz des notwendigen Übels und schildern den Spagat zwischen der Funktion der Unterhaltung und der eines Bildungsinstrumentes im Zagreber Theater. Statt bei den Titeln wie Carl Ritter Carros *Die Burgruine* in irgendwelche Analyse der künstlerischen Verhältnisse einzugehen, konstatiert der Chroniker der „Agramer Zeitung“ nüchtern, diese Novität gehöre der Gattung der leichten Reizungen, und habe den Zweck, die für unsere

⁹⁰ Archivar des Theaters, Nikola Milan, katalogisiert der Gattung nach in den letzten 36 Jahren im Zagreber Theater 1061 verschiedene Stücke, unter anderem sind aufgezählt: 94 tragische Dramen, 242 Schauspiele, 10 Volksstücke, 30 Lebensbilder, 406 Lustspiele und 154 Possen. Auffallend groß ist die Zahl der Lustspiele. N. N.: *Theaterstatistik* „Agramer Zeitung“, Nr. 99, S. 4, Zagreb 18.4.1896.

⁹¹ „...besmislenim njemačkim lakrdijama...“ Andrić 1895, S. 46.

⁹² In der Rezension des Stückes *Der große Komet* von Laufs/Jacoby ist zu lesen: „über dieses klassische Produkt der deutschen „rez-de-chausée-Poesie“ braucht man kein ernstes Wort mehr zu sagen, außer: „assez d'Allemands“, In: N.N: *Repača* „Vienac“, Nr. 27, S. 14, Zagreb 21.2.1896.

⁹³ S-n [Ivan Souvan]: *Kunst, Literatur* „Agramer Zeitung“, Nr. 15, S. 3, Zagreb 18.01.1895.

Bevölkerungsverhältnisse etwas weiten Räume des neuen Kunsttempels zu füllen⁹⁴. Durchhaus klar war, dass das bürgerliche Publikum in neuem Umfang Unterhaltung und neue – spannendere, dynamischere – Formen schauspielerischer Darbietung verlangte. Diesem Verlangen kam die Übernahme der Stücke aus dem heterogenen kulturellen Milieu der Wiener Vorstadtbühnen entgegen. Ihre Variationsbreite reicht von derben Possen bis zum klassischen Volkstheater. Nicht nur das Formenreichtum, sondern auch ihre hohe Anzahl bedingt eine lose Einteilung der komplexen Gruppe der Unterhaltungsdramatik in einzelne Gruppen.

Als erste Gruppe ist ein fester Bestandteil im Spielplan des Zagreber Theaters anzuführen: Zauberpossen von Ferdinand Raimund oder Johann Nestroy. Warum werden diese Volksstücke der Unterhaltungsdramatik zugerechnet? Diese Stücke verzeichnen eine lange Vorgeschichte im Zagreber Theater und werden nach Muster der Unterhaltungsstücke inszeniert und dann auch als solche rezipiert. Ein weiterer Grund für die Zuordnung zur Unterhaltungsdramatik ist die Art, wie diese Erfolgsstücke der Wiener Vorstadtbühnen übertragen wurden. Wenn man bedenkt, dass diese Dramatik ausschließlich auf unterhaltende Wirksamkeit bei einem breiten Publikum ausgerichtet war, kann mit Sicherheit geschlossen werden, dass die vertiefende Lektüre nicht erfolgte, und im Vordergrund blieben rein komische und parodistische Elemente. Die Märchenspiele werden auf die Zagreber Verhältnisse hin 'lokalisiert'. Zudem ist die Haltung der Kritiker seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einstimmig ablehnend. Der Theaterpraktiker Nikola Andrić zählt die Unterhaltungsdramatiker wie Ernst Benjamin Raupach und August von Kotzebue zusammen mit Nestroy und Raimund in einem Zug auf – was auch seine Wiener Zeitgenossen getan haben – und bezeichnet ihre Werke als „Lappalien der deutschen Tagesproduktion“⁹⁵. Die Wiener Zauberstücke haben sich in Zagreb durch ihre langjährige Anwesenheit als bloße Gebrauchsdramatik eingebürgert und wurden als solche rezipiert. Wirkungsvolle Bühneneffekte und effektvolle Handlung sind Grund der mehrfachen Wiederholungen. Obwohl schon im Jahre 1866 der einflussreiche kroatische Schriftsteller und Theatermann August Šenoa die „neue Wiener Posse“ als „unglaublich dumm, ohne jegliches moralisches Ziel, ohne Idee“ und dazu noch „voll von Schmutz und Dummheit, für Wiener Mob geschrieben“⁹⁶ verbannte, konnten sie sich jahrzehntelang im Spielplan behaupten. Dieses vernichtende Urteil ist eine der Ursachen, dass weder Kritiker noch das Publikum zu damaliger Zeit erkannt haben, wie Nestroy die volkstümliche dramatische Form verwendet

⁹⁴ S-n [Ivan Souvan]: *Kunst, Literatur* „Agramer Zeitung“, Nr. 116, S. 5, Zagreb 20.5.1895.

⁹⁵ „[...] čas jednodnevnim sitnicama njemačkih pokrajinskih pozornica...“ Andrić 1895, S. 46.

und „verspottet [...] die Zauberwelt mit den Mitteln der Satire und Parodie“⁹⁷. Den Rang der Klassiker können sie in dieser Periode nicht erreichen – sie sind ausschließlich als Stücke des kommerziellen Lachtheaters heimisch geworden.

Auch nach dem Ersten Weltkrieg wurde Nestroy in Kroatien als Unterhaltungsautor aufgefaßt und seine Werke kommen an der 1924 gegründeten Bühne in Tuškanac zur Aufführung. Ihnen wird Bedeutung für die Entwicklung der kroatischen Komödie im ausgehenden 19. Jahrhundert erst in späteren Urteilen der Literaturhistoriker beigemessen⁹⁸. Am populärsten waren die Aufführungen des erfolgreichsten Stückes von Nestroy *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt*, wie auch *Der Verschwender* von Raimund. Traditionell werden sie in der Faschingszeit und zu Weihnachten gespielt. Dieses typische volkstümliche Bühnengenre erlebt an der Jahrhundertwende eine letzte Blütezeit in Zagreb, die mit der Stimmung Carnevals übereinstimmte. Infolge des in der Faschingszeit gesteigerten Bedürfnisses nach einer Flucht in die Phantasiewelt erzielten diese Zauberstücke hohe Aufführungszahlen.

Eine weitere Untergruppe bilden zahlreiche Schwänke der zeitgenössischen Modedramatiker. Immer wieder stößt man auf die Namen der Schwankautoren wie Carl Laufs und Wilhelm Jacoby, Franz Schönthan oder Carl Karlweis, die ihre Zeit nicht überdauert haben und heute völlig in Vergessenheit geraten sind. Die Situations- oder Typenkomik, ohne jeglichen Anspruch auf moralische Besserung des Zuschauers mit der Intrige als Antrieb der Handlung und einem unmotivierten glücklichen Schluss, ist ein Muster, nach dem diese Fließbandproduktion abgewickelt wird. Stellvertretend für diese Gattung kann der Titel des Lustspiels von H. Olden *Die offizielle Frau* stehen – die klassischen Dreiecksgeschichten und die Gefährdung der Standesmoral stehen als Leitmotive der Gattung. Versöhnlich wird in Rezensionen ihre „Pflicht zum Erheitern“ mit „Wortspielen, Witzen und komischen Quiproquos“⁹⁹ erwähnt, die den Erwartungshorizont des breiten Publikums, aber auch die kommerzielle Seite des Theaterbetriebes zufrieden stellen sollte.

Zeitgenössische Unterhaltungsstücke wurden direkt von Wiener Vorstadtbühnen übernommen, woraus kein Hehl gemacht wurde. Im Gegenteil, diese Tatsache wurde als ein Mittel der modernen Werbung benutzt. Ein Beispiel dafür ist die Werbung für den Theaterschriftsteller Karlweis aus dem Jahre 1897. Er war nämlich als humoristischer Volksschriftsteller des Wiener Lebens berühmt – deswegen wurde für ihn als einen Wiener

⁹⁶ Antun Barac: *Šenoin odnos prema njemačkom narodu*. In: *Zbornik radova Filozofskog fakulteta*, Zagreb 1954, S. 187.

⁹⁷ Thomas Schmitz: *Das Volksstück*, Stuttgart 1990, S. 25.

⁹⁸ Vgl. dazu: Marijan Bobinac: *Puk na sceni. Studije o hrvatskom pučkom komadu*, Zagreb 2001.

⁹⁹ Ebenda.

Aristophanes geworben. Vor Erstaufführung seines Stückes *Der kleine Mann* wurde eine Theaterannonce über den ihm verliehenen ersten Preis des Wiener Raimundtheaters publiziert, was das Interesse des Publikums am Stück steigern sollte. Kurz nach der Aufführung des satirischen Volksstückes im Raimundtheater wurde es auch ins Zagreber Repertoire übernommen (vgl. Tabelle 1.2.). Die Anleihen bei Wiener Bühnen sind so zahlreich und konsequent, dass beim Vergleich ihres Repertoires ein paralleles Repertoireverzeichnis mit leichten Verzögerungen entsteht. Die marktwirtschaftlichen Gesetze der Theaterproduktion bewerkstelligen nach einem durchschlagenden Erfolg in der Metropole die sofortige Vermarktung an andere Theater der Monarchie.

Obwohl Miletić selbst im Jahre 1887 den Schwankautor Oskar Blumenthal, den „deutschen Sardou“, stark angegriffen und dem Publikum den schlechten Geschmack vorgeworfen hat, „dramatische Konversationslexika und unmündige Kopien“¹⁰⁰ zu begehren, wurden etwas später auch seine Stücke aufgeführt. Die Geschäftspraxis im Zuge der fortschreitenden Kommerzialisierung des Theaterbetriebes zwang ihn dazu, auch solche Stücke in steigendem Maße zu inszenieren. *Der ungläubige Thomas* war der erste aufgeführte Schwank im neuen Theatergebäude, als eine Art Ausrede wurde die Neujahrstimmung angeführt. Miletić gesteht, dass es „keinen literarischen Wert“ besitze, aber als „unterhaltsame Parodie des Spiritualismus und der Suggestionskraft“¹⁰¹ ein großer Publikumserfolg sei. Der Bildungsauftrag des Theaters steht im Vordergrund, sodass die Inszenierungen der 'leichten Theaterkost' jedes Mal mit einer Rechtfertigung begleitet werden. Eine solche Rechtfertigung konnte der Intendant Miletić auch bei H. Laube finden, der auch die Posse in seinem Repertoire akzeptieren musste. Die kulturpolitische Sendung eines Nationaltheaters sollte trotz Vormacht der Unterhaltungsdramatik Vorrang vor kommerziellen Interessen behalten. So wurde vor der Aufführung des Stückes *Robert und Bertram oder die lustigen Vagabunden*, des auf Possen nach Vorbild der Wiener Zauberposse spezialisierten Autors G. Räder hervorgehoben, dass dieses lustige Stück auch am Hoftheater gespielt wurde. Tatsächlich wurde diese erfolgreiche Parodie Nestroys am Dresdener Hoftheater aufgeführt, zumeist an den Faschingstagen. Räder war aber auch ein 'Hausautor' des neugegründeten Wiener Raimundtheaters, unmittelbar nach der Aufführung seiner Stücke in Wien werden sie nach Zagreb exportiert – die Mechanismen der Populärkultur werden so schnell in Gang gesetzt.

In diese Gruppe gehören auch die Ruhrstücke aus der Theatermanufaktur von Charlotte Birch-Pfeiffer. Den Zeitpunkt ihrer größten Popularität haben sie aber längst

¹⁰⁰ Miletić 1887, S. 50.

¹⁰¹ Miletić 1904, S. 111.

überschritten, als „halbverschollene Mumie“¹⁰² wird ihr Besserungsstück *Notre Dame de Paris* bezeichnet. Das Rührstück mit seinem pathetischen Handlungsverlauf, der das Thema der zufällig von der Tugend abgekommenen Bürger variiert, ist inzwischen von aggressiveren Formen des Unterhaltungstheaters überholt. Gerade dieses Stück wurde 1895 auch im Raimundtheater aufgeführt – noch ein Beispiel der direkten Anlehnungen an den Spielplan der Wiener Vorstadttheater. Die weiteren Ähnlichkeiten im Repertoire sind chronologisch in der Tabelle 1.2. angeführt. Die quantitativen Angaben sind nur ein Umstand, der deutlich macht, inwiefern der Transport kultureller Güter wirksam war.

Die Expansion des „bürgerlichen Lachtheaters“¹⁰³ – so Volker Klotz – in den Jahren von 1789 bis 1930 reflektiert sich auch im Zagreber Theater. Nicht nur der direkte Importweg, sondern auch ähnliche gesellschaftliche Umwandlungsprozesse sind ein Grund der wachsenden Popularität der Unterhaltungsdramatik. Die Erschütterungen des bürgerlichen Kollektivs in den Lustspielen werden von Klotz unter Komödienformel von Kollektiv und Störenfried untersucht. In diesen Stücken wird die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes gefeiert und damit die neuerworbene bürgerliche Identität gefestigt, was eine bedeutende Rolle für den Modernisierungsprozess in Kroatien spielen konnte. In einem „Akt der sozialen Überkompensation“ mit ihren Konstanten „Rührung, Komik, Spannung“¹⁰⁴ werden die weiteren Ursachen der Beliebtheit angesiedelt. Einem solchen Theater wird sogar die Funktion einer „therapeutischen Einrichtung“¹⁰⁵ zur Zerstreuung und Unterhaltung in der Periode der Industrialisierung und großer sozialer Veränderungen zugewiesen. Eine Funktion der Unterhaltungsdramatik war jedenfalls, das Interesse neuer Publikumsschichten zu wecken und sie zum regelmäßigen Theaterbesuch zu kultivieren. Als eine weitere positive Seite der Unterhaltungsdramatik ist die weitere Konventionalisierung der Bühnenpraxis anzuführen.

Den Widerstand gegen die importierte deutschsprachige Dramatik, und insbesondere gegen die Unterhaltungsdramatik bekunden vor allem die Intellektuellen. Besonders scharf kritisiert Antun Gustav Matoš das niedrige künstlerische Niveau der gutbesuchten Lustspielaufführungen. Der Import einer solchen Dramatik erwecke den Eindruck der provinziellen Abhängigkeit, oder sogar der „kolonialen Umstände“.¹⁰⁶ Die Vertreter der Moderne, wie Matoš, stehen im Gegensatz sowohl zu den Instanzen einer repräsentativen nationalen Kulturpolitik wie zur trivialen Massenkultur, auf Distanz aber auch

¹⁰² S-n [Ivan Souvan]: *Kunst, Literatur* „Agramer Zeitung“, Nr. 203, S. 6, Zagreb 6.9.1897.

¹⁰³ Volker Klotz: *Das bürgerliche Lachtheater*, Hamburg 1987.

¹⁰⁴ Roswitha Flatz: *Das Bühnen-Erfolgsstück des 19. Jahrhunderts*, In: Hinck 1980, S. 302.

¹⁰⁵ Erika Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas*. Band 2, Tübingen 1990, S. 77.

¹⁰⁶ Zit.nach: Viktor Žmegač: *Matoševi sudovi o njemačkoj književnosti*, In: *Filološki pregled* 1-2, Beograd 1963, S. 343.

zu den führenden Vertretern der älteren Autorengeneration. Dieser Bruch erfolgt in der kroatischen Literatur der Jahrhundertwende in den Auseinandersetzungen der „Alten“ und der „Jungen“ Schriftsteller. Miletić aber hat sich die Pflege der zeitgenössischen kroatischen Dramatik als Ziel gesetzt – auf diese Weise übernimmt das Theater in dieser Periode die neuesten künstlerischen Tendenzen, somit auch den kulturellen Primat. Die zukunftsweisende Bedeutung ist in theatergeschichtlicher Hinsicht eindeutig der anspruchsvolleren zeitgenössischen Dramatik zuzuordnen. Eine durch ihre Ausrichtung auf das Neue gekennzeichnete Welthaltung lässt sich auch im Spielplan des Zagreber Theaters erkennen.

Die Aufbruchstimmung der Jahrhundertwende ist in zahlreichen Inszenierungen der kroatischen Autoren bemerkbar, aber auch die repräsentativen deutschsprachigen Autoren der Epoche kommen als Anregung oder zum Vergleich zur Geltung. Eine in ihrem Facettenreichtum einzigartige Epoche stellt neue Anforderungen an das Theater. Die Haupttendenzen der modernen Dramatik, vor allem Naturalismus und Ästhetizismus, werden mit ihren bekanntesten Autoren repräsentiert. So wird jährlich ein relevanter Autor vorgestellt, die Aufführungen sind mit mehreren Wiederholungen (Sudermann-8, Hauptmann-3 und Schnitzler-5) als Erfolge zu bezeichnen.

In den ersten Saisonen kommen von den zeitgenössischen Autoren vor allem die naturalistischen Dramatiker auf die Bühne. Gleich nach seinem ersten großen Erfolg im Raimundtheater gelangte am Anfang der Saison 1894/95 Sudermanns *Heimat* auf die alte Zagreber Bühne. Diese Aufführung kündigt die innovativen Tendenzen von Miletić, die er dann erfolgreich auf der neuen Bühne fortsetzen wird. Sudermanns Mischung aus Elementen der naturalistischen Dramatik mit Elementen des Rührstückes ließ ihn zum „bedeutendsten Repräsentanten der modernen Jungdeutschen Dramatik“¹⁰⁷ avancieren. Die angestrebte wahrheitstreue Milieuschilderung wird aber mit den Formkonventionen der klassischen Ehebruchskomödie trivialisiert. Trotzdem genoss sein Effekttheater große Popularität und wurde in der anfänglichen Begeisterung für moderne Stilrichtungen hoch geschätzt. Doch bringen ihm seine späteren Erfolgsdramen die Reputation, er sei ein 'Kotzebue des deutschen Naturalismus'. Sein Stück ist dem zu Trotz ein guter Einstieg in die naturalistischen Verfahrensweisen für ein auf Theaterexperimente nicht vorbereitetes Publikum, das dem Stück kein „sichtbare[s] Verständnis“¹⁰⁸ entgegenbringt.

Der Unwille des kroatischen Publikums kam zum Ausdruck bei der nächsten Aufführung, als ein Drama des bekanntesten Naturalisten Gerhart Hauptmann aufgeführt wurde. Gerade in diesem Stück – es handelt sich um *Hanneles Himmelfahrt* – erweitert

¹⁰⁷ S-n [Ivan Souvan]: *Kunst, Literatur* „Agramer Zeitung“, Nr. 64, S. 6, Zagreb 17.1.1895.

Hauptmann die Grenzen der naturalistischen Dramatik. Die Wahl dieses Stückes zeugt von einer ungewöhnlichen Rezeption Hauptmanns in Zagreb. Nicht seine Hauptwerke werden aufgeführt – wie *Vor Sonnenaufgang* (1889) oder *Die Weber* (1892-93), der „vielleicht strammste“¹⁰⁹ deutsche Naturalist wird dem kroatischen Publikum zum ersten Mal mit seinem für die naturalistische Stilrichtung nicht typischen Werk präsentiert. Aber seine Rezeption in Kroatien deckt sich mit der im Rahmen der ganzen Donaumonarchie. Obwohl Hauptmann ein viel gespielter Autor war, kam sein Sozialdrama *Die Weber* infolge der vorbeugenden Zensur erst mit großer Verspätung zur Aufführung, sogar in Wien wird es erst 1905 erstaufgeführt. Die staatliche Theateraufsicht galt für alle Gebiete des Habsburgerreiches, sodass sich der Intendant des Zagreber Theaters für ein Drama mit einer nicht stark ausgeprägten sozialkritischen Komponente entschieden hatte. Zudem konnte dem an die traditionelle Dramaturgie gewöhnten Publikum ein Drama mit der Masse als dem eigentlichen Protagonisten nicht zugemutet werden. Deswegen wurde zu einem Drama gegriffen, das mit erprobten szenischen Mitteln wirken konnte. Ein weiterer Grund für die Inszenierung dieses Stückes ist im eindrucksvollen szenischen Apparat zu suchen¹¹⁰, der das effekthungrige Publikum ins Theater locken sollte. Die Anwendung bühnentechnischer Verwandlungseffekte sollte bei den Zuschauern Faszination hervorrufen, die ihnen dann die moderne Dramaturgie mit zwei unterschiedlichen Stilebenen der Handlung verständlicher machen könnte.

In der umfassenden Rezension wird Hauptmanns „Traumgedicht“ mit der Dichtung Grillparzers verglichen. Diese Tatsache zeugt sowohl von Theatertradition als auch von hoher Einschätzung der naturalistischen Dramatik. Nicht von ungefähr kommt dieser Vergleich zweier Dramatiker – gerade im Jahre 1896 wurde *Hanneles Himmelfahrt* mit dem Grillparzer-Preis ausgezeichnet. Mit Befremden werden in der kroatischen Presse auffällige Unterschiede im Schaffen der beiden Autoren hervorgehoben. In Grillparzers *Der Traum, ein Leben* gehe es um die „seelische Läuterung“ des Helden, während in Hauptmanns Drama nur ein „Stimmungsbild“¹¹¹ wiedergegeben werde. Die Tendenz des Naturalismus, in breiten Stimmungsbildern den Menschen realitätstreu in seinem Milieu darzustellen, wird in dieser Bemerkung festgehalten. Auch die Kommentare aus „Prosvjeta“¹¹², in Hauptmanns Drama zeige er das Leben, ist in diesem Sinne zu verstehen.

¹⁰⁸ Ebenda.

¹⁰⁹ S-n [Ivan Souvan]: *Landestheater Hanneles Himmelfahrt* „Agramer Zeitung“, Nr. 76, S. 5, Zagreb 31.3.1896.

¹¹⁰ „Razsvjetni efekti naručeni su iz Beča. Pojedine prikaze u ovoj čarobnoj glumi modernog berlinskog realizma bit će izvedene po pjesnikovim skicama.“ G.H.: *Njegova Anica „Hannele“* „Prosvjeta“ Nr. 75, S. 173, Zagreb 31.3.1896.

¹¹¹ S-n [Ivan Souvan]: *Landestheater Hanneles Himmelfahrt* „Agramer Zeitung“, Nr. 76, S. 5, Zagreb 31.3.1896.

¹¹² „On prikazuje život.“ G.H.: *Njegova Anica „Hannele“* „Prosvjeta“ Nr. 75, S. 173, Zagreb 31.3.1896.

In der Saison 1897/98 repräsentiert die modernen Strömungen ein österreichischer Dramatiker, nämlich Arthur Schnitzler. Sein Drama *Liebelei* wurde 1898 im kroatischen Theater aufgeführt. Schnitzler feierte seinen Durchbruch als Dramatiker 1895 ausgerechnet mit diesem Stück, seinem ersten großen Burgtheatererfolg. Im Burgtheater hat auch Kaiser Franz Joseph die stets ausverkaufte Aufführung besucht. Er soll gesagt haben: „Wundere mich überhaupt, dass man solche Stücke im Burgtheater aufführt.“¹¹³ Gerade diese Äußerung beschreibt treffend den Status des Burgtheaters, aber auch das radikal Neue in Schnitzlers Stück. In Form eines klassischen Salonstückes behandelt Schnitzler Probleme der gesellschaftlichen Doppelmoral.

„Mit großer Freude“ wurde das erste Stück des in Zagreb noch „wenig bekannten“¹¹⁴ Wiener Autors aufgenommen. Von ihm sind bisher nur Prosa-Übersetzungen in der Zeitschrift der jungen Modernisten „Mladost“ bekannt, die literarische Öffentlichkeit ist aber doch mit dem Rang des Autors vertraut. Die zweisprachige Lesepraxis war zu dieser Zeit unter Gebildeten immer noch eine Selbstverständlichkeit. Dass die Rezensenten ihr Wissen nicht nur aus kroatischen Quellen geschöpft haben, lässt sich aus dem Detailreichtum erkennen. Aber auch die Reaktionen des Publikums lassen darauf schließen, dass sie die Dramen schon kennen. Als ein „Meister dramatischer Kurzformen“¹¹⁵ und exemplarischer Vertreter der Moderne wurde er in den folgenden Jahren im Spielplan des Zagreber Theaters immer wieder aufgeführt.

In der Spalte der modernen Dramatik ist noch ein weniger bekannter Autor zu nennen, nämlich der Dramatiker Leo Ebermann und dessen einziger Erfolg, das Drama *Die Athenerin*. Es wurde 1897 aufgeführt – mit klarem Hinweis, dass es vor zwei Jahren im Burgtheater mit beachtlichem Erfolg aufgeführt worden ist. Leo Ebermann verknüpft griechische Motive mit Wiener Theatertradition in ein eigentümliches Bildungstheater und bleibt in doppelter Hinsicht der klassizistischen Tradition verpflichtet. Folglich wurde ein epigonales Drama übernommen, nur weil es als ein umjubelter Burgtheatererfolg dem Zagreber Publikum präsentiert werden sollte. Diese Tatsache gibt Recht einigen Kritikern mit ihrer Behauptung, das Burgtheater böte oft Stoff zu einem epigonalen Theaterkonservativismus¹¹⁶.

Immerhin spielte die Institution Burgtheater eine entscheidende Rolle als Vorbild und ständiges Maß in den immer wieder unternommenen Versuchen, die eigene Position gegenüber der Metropole des gemeinsamen Staates zu definieren. Die Idee des

¹¹³ Franz Baumer: *Arthur Schnitzler*, Berlin 1992, S. 55.

¹¹⁴ „Do pred nekoliko dana bio je Schnitzler u nas malo poznat.“ N.N: *Hrvatsko kazalište. Drama* „Vienac“, Nr. 46, S. 720, Zagreb 12.11.1898.

¹¹⁵ Sprengler 1998, S. 452.

¹¹⁶ Vgl. dazu: Gavella 1982, S. 26-31.

Nationaltheaters blieb im Zentrum aller Bemühungen auch in der weiteren Entwicklung des Theaters. Noch im Jahre 1953 bezeichnet der Regisseur Branko Gavella diese Idee rückblickend als ein "Gift der bösen Fee", leugnet aber nicht ihren "Einfluss auf die Entwicklung des mitteleuropäischen Theaters insgesamt", wenn er in seiner Schrift *Das kroatische Theater* erklärt:

„Organisation und Funktion des Burgtheaters gaben zumindest im Unterbewusstsein ein Vorbild ab sowohl für die Organisation als auch für die Wirkung unseres Theaters. Obwohl bei uns bei der Erwähnung dieses Theaters ein höhnischer Unterton fast heimisch geworden ist, – wobei diese *a priori* negative Einstellung nie gründlicher untersucht wurde – muss hervorgehoben werden: das Burgtheater als Institution musste unser Theater in seinen Anfängen nicht auf den falschen Weg führen.“¹¹⁷

Aber schon um 1900 melden sich Stimmen, die das Burgtheater spöttisch als "Refugium peccatorum dramaticorum"¹¹⁸ bezeichnen und den Burgtheater-Stil als 'rhetorisch' abstempeln. Eine der Folgen der langjährigen kulturellen Koexistenz ist auch das unmittelbare Verhältnis zum Burgtheater, das den Kritikern ermöglicht, so leicht Urteile über die Institution des Burgtheaters zu fällen. Die zwischen Verehrung und Ablehnung des "Mythos" Burgtheater pendelnde paradoxe Haltung zieht noch eine Frage nach sich, nämlich welche Konnotationen der Name des Burgtheaters damals in sich barg. Der Gründungsidee – "dem zu Wohlstand gekommenem Bürgertum" als "geistiges Wappen"¹¹⁹ in einer Stätte elitärer Nationalrepräsentation zu dienen – entspricht die Vorstellung von einem vornehmen, gepflegten Konservativismus, die nur zögernd aufgegeben wird. Da seinem aristokratischen Ursprung und dem klassizistisch aufgebauten Spielplan die radikalen theatralischen Experimente im Theater der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fremd sind, bleibt das Schwanken zwischen dem Weltgestus eines repräsentativen Nationaltheaters und seiner konservativen Ausrichtung ein wesentliches Merkmal seiner Entwicklung. Albert Heine, Regisseur des Hauses in den 20er Jahren, bringt die Schwierigkeiten der Institution Burgtheater so auf den Punkt: "Das Burgtheater ist ein unlösbares Problem, weil es ein Kulturinstitut ist, muss es im Zeichen der Freiheit stehen, weil es ein Hofinstitut ist, ist es

¹¹⁷ "Njegova organizacija i njegova funkcija, dale su nesumnjivo, makar i podsvjesno uzor i za organizaciju i za djelovanje našeg kazališta. Mada je kod nas gotovo udomaćen posprdni prizvuk kad spominjemo to kazalište, i mada ta apriorna negativna orijentacija nikada nije bila točnije provjerena, mora se istaknuti da Burgtheater kao institucija nije morao naše kazalište u početnim fazama njegova razvoja zavoditi na krive staze." Zitiert nach: Branko Gavella: *Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegovog stila*, Zagreb 1982, S. 20 - 22.

¹¹⁸ Iv. [Milivoj Dežman-Ivanov]: *Vom Theater* „Agramer Tagblatt“, Nr. 94, S. 5, Zagreb 25.4.1904.

¹¹⁹ Eduard Buschbeck in einer Rede 1946. Zitiert nach: *Das Burgtheater und sein Publikum*. Hg. von Margareth Dietrich, Wien 1976, S. 480.

gebunden.”¹²⁰ Doch werden umstrittene zeitgenössische Stücke (Ibsen, Hauptmann, Wedekind, Schnitzler) inszeniert und legen somit den Grundstein für den Ausbau des modernen Repertoires.

Nichtsdestoweniger konnte dem Dramaturgen des Zagreber Nationaltheaters, einem ausgezeichneten Kenner der deutschen literarischen Produktion, Nikola Andrić, von den damaligen Theaterkritikern vorgehalten werden, sein Repertoire zu offensichtlich am Vorbild des Wiener Burgtheaters auszurichten. Er mache aus dem Zagreber Theater bloß eine “Filiale des deutschen Theaters”,¹²¹ wenn er den Spielplan stramm nach den fremden Rezensionen dekretiere, sodass 'unser' Theater seine 'patriotische Aufgabe' nicht erfüllen könne, nämlich „in der ersten Linie ein kroatisches und slawisches Kulturinstitut“¹²² zu sein. Die Existenz eines nationalen Theaterhauses, das als Sammelsurium aus überlebten Importen zusammengestückelt wird, kann den gestiegenen Anforderungen des kroatischen Publikums nicht mehr gerecht werden. Solche Überlegungen bestimmen die nächste Periode im Zagreber Theater, in der trotz aller Bemühungen der Intendanten das Theater nicht aus der Krise herauskommt.

2.2. DIE JAHRE 1898/99 – 1908/9

Mit der Klage, „es wurde fortgewurstelt“¹²³, wird der desolate Zustand des Theaters nach dem Rücktritt Miletićs beschrieben. Nicht nur die Lage im Zagreber Theater wird mit dieser Formel getroffen, sondern auch die gesamte gesellschaftliche Situation in der letzten Phase der Habsburgermonarchie. Der österreichisch-ungarische Innenminister Graf von Taaffe hatte noch im Jahre 1879 mit diesem passenden Ausdruck eine Politik der Kompromisse bezeichnet, die die wachsenden politischen und sozialen Spannungen und inneren Konflikte der Donaumonarchie umschreibt. Die hochkapitalistische Expansion einerseits und die unzeitgemäße dynastische Form des politischen Feudalismus andererseits prägen die Verhältnisse im multinationalem Staatsgebilde zur Jahrhundertwende. Die klaffenden Unterschiede zwischen dem industrialisierten Zentrum und den unterentwickelten Randgebieten der Monarchie verschärfen zusätzlich die ungelösten nationalen Fragen. Die Innenpolitik erschöpft sich in Versuchen, jegliche Form von nationaler Emanzipation zu

¹²⁰ Ebenda, S. 193.

¹²¹ ”Sadašnji g. dramaturg slavenskih literatura naprosto ne pozna [...] te će kazalište ostati kao i za prof. Milera filijalka njemačkog pozorišta.”, Iv. [Milivoj Dežman-Ivanov] : *U oči nove kazališne sezone* „Obzor“, Nr. 267, S. 4, Zagreb 1.9.1903.

¹²² ”U prvom redu biti hrvatski i slovenski kulturni zavod...” Ebenda.

¹²³ Iv. [Milivoj Dežman-Ivanov]: *Osvrt na kazališnu sezonu godine 1898.-99.* „Obzor“, Nr. 125, S. 300, Zagreb 3.06.1899.

verhindern. Dadurch aber werden gerade die Autonomiebestrebungen der Völker zusätzlich verstärkt. Als Antwort auf die Machtpolitik Wiens und die Durchsetzung der imperialistischen Ziele nach dem 1879 geschlossenen Bündnis der Monarchie mit dem Wilhelminischen Deutschland – als „Drang nach Osten“ bezeichnet und befürchtet – wurden die proslawischen Tendenzen immer stärker.

Die Idee der Zusammengehörigkeit war in der illyristischen Bewegung erstmalig in der Entwicklung aller südslawischen Völker zu einer kulturellen und auch nationalpolitisch-konstitutiven geschichtlichen Kraft geworden, die auch nach dem Ende dieser geschichtlichen Periode beharrlich weiterlebte. Die unter verschiedenen Fremdherrschaften lebenden Südslawen mussten sich als Kulturnationen erst formieren, wobei dem Konzept des 'integralen' Nationalismus eine entscheidende Rolle zukam. Darin wird ein Bild der Nation als einer Gemeinschaft mit einer gemeinsamen Kultur als ihrem Kernpunkt entworfen, die Entwicklung dieser Nationalkultur ist die Voraussetzung der ‚Erweckung‘ des Nationalbewußtseins. In den slawischen Gebieten entsteht dieser Entwurf in Anlehnung an Herders Ideen von der Gleichberechtigung aller Völker und an seine Bestätigung der slawischen nationalen Forderungen. Die Kultur wird somit zum entscheidenden Faktor der nationalen Integration – die kulturelle Homogenisierung soll auch die politische vorantreiben. In Kreisen der gebildeten Eliten formierten sich soziale Gruppen, die bestrebt waren, die Imagination der nationalen Gemeinschaft voranzutreiben und zum historischen Träger des Nationalbewußtseins zu werden. Die Illyristen, junge gebildete Nationalisten, waren sich dessen bewusst, dass ein Nationalstaat die Voraussetzung jeglichen Fortschritts war. Ihr Ziel war die Konsolidierung einer einheitlichen slawischen Nation in einem eigenen Verfassungsstaat, um sich der aus Wien kommenden Assimilierungstendenzen zu erwehren.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildeten sich aus den vagen illyristischen Ideen von slawischer Solidarität unterschiedliche politische Strömungen heraus, die das politische Leben in Kroatien in den nächsten Jahren prägen sollten. Das neue ideologische System des Jugoslawismus setzte sich vom illyristischen Namen ab und sah im Slawentum die Bedingung für die Existenz der kroatischen Nation. Die Ziele der neuen Nationalideologien waren nicht nur die Schaffung einer bürgerlichen Hochkultur, sondern auch die Mobilisierung der Bevölkerung zur beschleunigten Modernisierung der kroatischen postfeudalen Gesellschaft¹²⁴. Auf der einen Seite regte die jugoslawische Idee liberales Bürgertum und gebildete Priestereliten zu politischen und kulturellen Aktionen an, auf der anderen Seite vertraten die Ideologen des kroatischen historischen Staatsrechts mit der Idee

¹²⁴ Mirjana Gross: *Die Anfänge des modernen Kroatiens*, Wien 1993, S. 264.

eines exklusiven kroatischen Nationalismus die Interessen noch nicht ausdifferenzierter kleinbürgerlicher Schichten, die schließlich in den 80ern an Einfluß gewannen. Beide Ideologien, die des Jugoslawentums und die des Kroatentums, beeinflussten alle kulturellen Bemühungen dieser Zeit in wechselndem Ausmaß. Insbesondere der Jugoslawismus hatte eine komplizierte Struktur, weil er das Kroatentum und das Slawentum im unterschiedlichen Maße miteinander kombinierte. Am Anfang des 20. Jahrhunderts propagierte die Bewegung der „Fortschrittlichen Jugend“ (Napredna omladina) die kulturelle Einheit der Slawen als einen Gegenpol zur Politik des seit 1883 herrschenden Banus Khuen Hedervary.

In einer von der Mobilisierungsideologie¹²⁵ bestimmten Kultur haben sich sämtliche Teilbereiche diesem feststehenden Sinn unterzuordnen. So sieht man auf kroatischer Seite den Hauptfeind der kulturellen Integration, die der nationalen vorangehen sollte, in der fremden, also deutschen Kultur. Zwei Drittel des Zagreber Repertoires entfallen auf romanische und germanische Dramen, zählt Fran Hrčić in der Zeitschrift „Savremenik“¹²⁶ auf und fordert eine stärkere gemeinsame Produktion südslawischer Autoren. Neo-illyristische Tendenzen kommen stärker zum Tragen. Den Unterschied zur Bewegung des Illyrismus im 19. Jahrhundert beschreibt Milan Marjanović so: „Es ist nicht eine Nation, die erwacht, sondern eine, die erst im Entstehen begriffen ist.“¹²⁷ Die slawische Idee wird zu einer kulturellen und nationalpolitisch-konstitutiven geschichtlichen Kraft. Diese programmatische Aktivierung der kulturellen und politischen Einigungstendenzen spiegelt sich sogleich im Repertoire des Zagreber Theaters wider. Damit prägt die Genese des projugoslawischen Gedankens die Rezeption der deutschsprachigen Stücke. In der nationalintegrativen Ideologie entspringenden ablehnenden Einstellung gegenüber den deutschsprachigen Stücken kommen typische Mechanismen der kulturellen Wiederbelebung zum Vorschein: das Eigene wird eingegrenzt, alles übrige wird ausgegrenzt, indem es mit negativen Konnotationen versehen wird. Die Verflechtung theatergeschichtlicher Normen mit einer durch Spannungen zwischen südslawischer Vision und kroatischem Inhalt gekennzeichneten Ideologie bleibt charakteristisch für diese Periode.

Ein weiterer Grund für den Schwund deutschsprachiger Stücke ist die instabile Theaterleitung – drei Intendanten versuchen in dieser Periode Miletićs Erbe weiterzuführen, doch bleibt der künftige Kurs des Theaters zwischen den finanziellen Schwierigkeiten und den kulturbildnerischen Anforderungen schwankend. Branko Gavella sucht die Gründe dieser Krise im instabilen Zustand Kroatiens zu jener Zeit: „Der permanente Krisenzustand unseres

¹²⁵ Ebenda., S. 267.

¹²⁶ Fran Hrčić: *O uzajamnosti proizvodnje južnoslovenskih autora* „Savremenik“, Nr. 1, S. 419, Zagreb 1906.

Theaters war genaugenommen das augenfälligste Symbol der allgemeinen umfassenden Krisensituation unseres Volkes.“¹²⁸

Als am 21. Juli 1898 Ivo Hreljanović die Leitung übernahm, erbte er ein neues Theaterhaus, ein komplettes und eingespieltes Theaterensemble, ein reichhaltiges Repertoire und ein gut erhaltenes Inventar, aber auch alle administrativen, organisatorischen und finanziellen Streitfragen. Als Ursache der sofort nach Miletićs Rücktritt ausgebrochenen Krise wurde „Interesselosigkeit des Publikums“¹²⁹ angeführt. Die schwache Theaterfrequenz und die notwendige Erhöhung der staatlichen Subventionen standen in dieser Periode fortwährend zur Diskussion. Oft wurde in den Rezensionen der Publikumsbesuch als eine zusätzliche Bescheinigung jeder Aufführung notiert. Mehrere Faktoren sind für ein so rapides Nachlassen des Besuches in dieser Periode verantwortlich. Ivo Hreljanović war als Vertrauensmann der Regierung an die Spitze des nationalen Theaterhauses entsandt worden, und als eine seiner Hauptaufgaben wurde die Senkung der Ausgaben für das Theater angeführt. Somit konnte er keinesfalls das Repertoire in dem von Miletić gestalteten Umfang aufrecht erhalten, und schon am Ende seiner ersten Saison rechnete man ihm ein umfassendes finanzielles und künstlerisches Defizit vor. Die Gesamtzahl der Neuinszenierungen befand sich in einem beachtlichen Niedergang: von 51 im Jahr 1899 fiel sie auf 49 in 1900 und weiter auf 33 im Jahre 1901.¹³⁰ Die Presse verzeichnete prompt ein Absinken des Niveaus: Es werden wenige neue Stücke aufgeführt, die Gastspiele werden immer seltener, das Schauspielerensemble schwindet dahin. Ähnliche Erscheinungen prägen die ganze Periode. Das zehnte Jubiläum des neuen Theatergebäudes wurde in einer ähnlich gedrückten Stimmung gefeiert, sodass der vergangenen Epoche mit Wehmut gedacht wurde:

Man braucht da nicht gerade der Begeisterung gedenken, die zu den Illyrierzeiten und nach der Germanisierungsperiode des Absolutismus hier und im ganzen Lande für das kroatische Theater herrschte, um die jetzige Periode als eine Katastrophe zu bezeichnen.¹³¹

In der Presse häufen sich die Forderungen an 'vaterländisch Gesinnte', dem Theater beizustehen. In dieser Aufbruchperiode soll das Theater nicht nur zur kulturellen

¹²⁷ Mirjana Gross: *Nacionalne ideje studentske omladine u Hrvatskoj uoči I. svjetskog rata*, In: Historijski zbornik XXI-II, Zagreb 1968/69, S. 132.

¹²⁸ „Stalno kritično stanje našeg kazališta bilo je zapravo najočitiji simbol kritičnosti naše opće narodne situacije.“ Branko Gavella: *Socijalna atmosfera Hrvatskog narodnog kazališta i njegovi odnosi prema svom kazališnom susjedstvu*. In: Rad JAZU 353, Zagreb 1968, S. 33.

¹²⁹ Folgende Statistik der Logenabonnements kann das schwindende Publikumsinteresse veranschaulichen: 1895/96 – 40 981, 1896/97 – 33 631, 1897/98 – 25 994 und 1898/99 – 15 000. N.N: *Kunst-Chronik. Die Krise im Landestheater* „Agramer Zeitung“, Nr. 64, S. 4-5, Zagreb 18.3.1899.

¹³⁰ Die Angaben stammen aus dem Theaterjahrbuch für das betreffende Jahr.

Selbstvergewisserung verhelfen, sondern als eine Institution fungieren, in der die Identität der kroatischen Gesellschaft mitgeschaffen und bestätigt wird. Eine Randbemerkung zeugt vom hohen Selbstverständnis des Zagreber Theaters in dieser Zeit. Wenn das Repertoirebild nicht radikal verbessert werde, drohe dem Zagreber Theater die Gefahr, die „Position der vierten Theaterstadt in der Monarchie zu verlieren“¹³² – so formuliert es Milutin Cihlar Nehajev, der damalige Theaterrezensent der Zeitung „Obzor“. Es wird nicht angeführt, welche Theaterstädte die ersten Positionen halten, bezeichnend ist aber, dass an das eigene Theaterhaus so hohe Ansprüche gestellt werden. Die hohe Einschätzung der Rolle des Theaters entspringt seiner Funktion einer nationalen Mission. Es soll über Integrationskraft verfügen und zentripetal wirken. Von der integrativen Funktion der Institution Theater zeugt auch die Angabe, dass die Schauspieler des Zagreber Theaters in Kooperation mit bosnischen Schauspielern am 2. Januar 1899 mit Grillparzers Drama *Medea* das neue Theater in Sarajevo eröffnen konnten.

2.2.1. HRELJANOVIĆ. 1898-1902

Wie spiegeln sich die Symptome der Krise im deutschsprachigen Repertoire? Die Einengung des Repertoires ist vor allem in einer auffälligen Verminderung der Klassiker-Aufführungen zu bemerken. Relevante Aufführungen fehlen vollständig – Gründe dafür sind die aufwendigen Inszenierungen und mangelnde Schauspielkräfte. Deshalb können sich kanonisierte Klassiker und publikumswirksame Tagesproduktion nicht mehr die Waage halten. Rar sind Klassiker-Aufführungen, umso zahlreicher ist die Unterhaltungsdramatik vertreten.

Ludwig Anzengrubers Volksstück *Das vierte Gebot* ist eines der seltenen Klassiker-Stücke aus dem Repertoire in der Saison 1899/1900. In ihm fanden „tiefe ethische Tendenz“ und „tiefgründige“ Darstellung der „Psyche des Volkes“¹³³ „ungetheilte Aufnahme“ des Publikums – ein Beweis, dass das Publikum bereit war, auch anspruchsvollere Aufführungen zu besuchen, wenn sie nur den gestiegenen Anforderungen genügen. Auch das Thema der Gefährdung des Handwerkerstandes durch die Industrialisierung konnte das Publikum ansprechen. Dem Zagreber Publikum war der Name des Autors sicherlich ein Begriff, da seine Stücke seit 1877 im Zagreber Theater gespielt wurden. Auch seine Schwierigkeiten mit der Theaterzensur der habsburgischen Monarchie waren bekannt. *Das vierte Gebot* war

¹³¹ Lv.: *Ein Theaterjubiläum* „Agramer Tagblatt“, Nr. 236, S. 4-5, Zagreb 14.10.1905.

¹³² „... a na koncu ne ćemo biti četvrti kazališni grad u monarkiji“ Iv. [Milivoj Dežman-Ivanov]: *Osvrt na kazališnu sezonu godine 1898.-99.* „Obzor“, Nr. 125, S. 300, Zagreb 3.07.1899.

nämlich 1877 im Theater in der Josefstadt zu Wien unter dem Titel *Verdorben durch Elternschuld* uraufgeführt worden. Das Stück wurde aber von der Zensur derart verstümmelt, dass es erst 1890 im Deutschen Volkstheater in Wien vollständig gespielt werden konnte. In den kroatischen Rezensionen wird Anzengruber der Rang eines Erneuerers des Volkstückes zuerkannt, und auf der Berliner Freien Bühne wird er als Vorläufer des Naturalismus gefeiert. Das zentrale Thema des Stückes – das Problem der Konventionsehe – wird im Wien der Gegenwart angesiedelt, so können die Elemente des Wiener Lokal-Lehrstückes wirksam 'localisierend' auf die kroatischen Verhältnisse übertragen werden. Die Wirkung des Volkstückes war somit durchaus erfolgreich kalkuliert. Obwohl sein Besserungsstück aus den 80er Jahren von der Kritik gelobt und beim Publikum positive Aufnahme fand, wurde *Das vierte Gebot* von der konservativen Kritik wegen seiner „pseudoliberalistischen Tendenz“¹³⁴ angegriffen. Das subversive Potential des kritischen Volksstückes wurde mit Missfallen registriert: durch die Attacke gegen solche Tendenzen wurde ein ‚antimodernistisches‘ Klima geschürt und die traditionell-konservative Ausrichtung des Theaters unterstrichen.

In dieser Periode wird der Spielplan in weitaus größerem Umfang von der Unterhaltungsdramatik bestimmt, was Diagramm 2 bestätigen kann. Triumphzug der Gebrauchsdramatik ist nicht aufzuhalten. Der Theaterhistoriker Milan Ogrizović notiert nüchtern die zu der Zeit vorherrschende „leichte Theaterkost der Schwänke“¹³⁵. Oft werden die in Partnerarbeit entstandenen Schwänke von Schönthan/Kadelburg aus dem Wiener Deutschen Volkstheater oder die von Gettke/Engel aus dem Raimundtheater übernommen, ihre lebendige Intrigenknüpfung mit drastischer Situationskomik sorgt für die Unterhaltung breiter Publikumsschichten. Das Publikum erscheint bei solchen Aufführungen immer zahlreich, was die von der finanziellen Krise genötigte Theaterleitung veranlasst, überwiegend Unterhaltungsstücke aufzuführen. Die Schwänke finden ihre Rechtfertigung als profitbringende Sonntags- und Nachmittagsvorstellungen. Als ein deutliches Zeichen für das sinkende Kulturniveau erweckt die Beliebtheit solcher Stücke wie z. B. *Im Fegefeuer* von Gettke/Engel die besorgten Stimmen der Kritiker: Es drohe die Gefahr, das deutschsprachige Repertoire könne im Laufe dieser Entwicklung zu einer Aneinanderreihung von „Treffern verkümmern, die nichts als unterhalten wollen“¹³⁶. Ältere philologische Arbeiten spiegeln diese These wider; exemplarisch für die Einstellung der Theatergeschichte zur Ausbreitung des Unterhaltungsgenres im 19. Jahrhundert steht folgende Feststellung von Helmuth Prang:

¹³³ N.N: *Kunst, Literatur* „Agramer Zeitung“, Nr. 28, S. 6, Zagreb 29.1.1900.

¹³⁴ „...bud radi pseudoliberalističke tendencije...“ -a: *Nova sezona* „Vienac“, Nr. 17, S. 452, Zagreb 2.9.1899.

¹³⁵ Ogrizović 1910, S.45.

Die Produktion und die Aufführungsweise der heiteren Volksstücke, Lokalpossen und Schwänke [...] bieten gewissermaßen zusammen mit den sich mehr und mehr entwickelnden Boulevard- und Konversationsstücken den allgemeinen Hintergrund für das geringe Lustspielschaffen dichterischer Qualität im 19. Jahrhundert.¹³⁷

Die fachwissenschaftliche Behandlung der Unterhaltungsdramatik erlebt allerdings einen bedeutsamen Wandel. Während die älteren Arbeiten in ihr nur ein „unerfreuliches Zeichen für das Kulturniveau“¹³⁸ sehen oder die niederen Gattungen stillschweigend übergehen, wird in neueren Auseinandersetzungen zum Thema Unterhaltungsdramatik gegen die ästhetische Geringschätzung dieses Genres als einem “unverzichtbaren Bestandteil der urbanen Kultur“¹³⁹ plädiert.

Wegen der hohen Anzahl und Vielfalt der Unterhaltungsstücke ist eine Klassifizierung der Unterhaltungsdramatik von 1899 bis 1902 im Zagreber Spielplan nur schwer durchzuführen. Die im bisherigen Repertoire verankerten Stücke werden durch neueste Produkte des Unterhaltungstheaters ergänzt. Das von Miletić gestaltete Repertoire wurde im wesentlichen weitergespielt. So wurde im Jahr 1900 der zum Klassiker des Unterhaltungstheaters avancierte Schwank *Der Raub der Sabinerinnen* als ein altes Repertoirestück aufgeführt. Dieser Schwank lieferte mit der Figur des Schmierentheaterdirektors ein attraktives Hauptrollenstück und wurde mit jeder neuen Schauspielergeneration als der Schwank schlechthin erneut ins Repertoire aufgenommen.

Auch Stücke von Raimund und Nestroy sind im Repertoire zu finden. Als 'Lacherfolge' werden in der Faschingszeit Nestroys *Lumpazivagabundus*, *Schlimme Buben in der Schule* oder *Einen Jux will er sich machen* gespielt. 'Possen mit Gesang' wurden als verlässlicher Teil des Faschingsrepertoires in Nachmittags- und Kindervorstellungen wiederholt. Ausführliche Rezensionen liegen nicht vor, was darauf hindeutet, dass sie als heimisch und nicht weiter beachtenswert abgetan werden.

Ähnlich werden die Stücke von Raimund eingestuft: ausschließlich vor Weihnachten werden seine Zaubermärchen aufgeführt; sie haben die Aufgabe, durch prunkvolle Ausstattung das Publikum ins Theater zu locken. Als Novität wurde im Jahre 1899 *Der Bauer als Millionär* aufgeführt. Die Wiederbelebung des Interesses für Raimund ist auf das Wirken des Raimundtheaters in Wien zurückzuführen, das sich zumindest in den ersten Jahren nach seiner Gründung tatsächlich der Pflege der Volkstheater-Klassiker widmet. Es ist für Zagreber

¹³⁶ N.N: *Kunst, Literatur* „Agramer Zeitung“, Nr. 227, S. 5, Zagreb 4.10.1899.

¹³⁷ Helmuth Prang: *Geschichte des Lustspiels*, Stuttgart 1968, S. 246.

¹³⁸ Karl Holl: *Geschichte des deutschen Lustspiels*, Leipzig 1923, S. 286.

Verhältnisse typisch, dass Gustav Raders Bühnenbearbeitung von *Aladin* ebenso mit der Gattungsbezeichnung Zaubermärchen versehen wurde, zugleich aber auch dieselbe Geringschätzung der Kritiker wie die Stücke Raimunds erntete. Erst in der späteren Entwicklung erfolgt eine differenziertere Klassifizierung der Volkstheatertexte.

Die auf das Publikumsinteresse orientierte Dramatik der Faschingsscherze und „stürmischen Heiterkeitserfolge“ entstammt auch dem Repertoire der Wiener Vorstadtbühnen. Bei einem Titel wie *Mamselle Tourbillon* von Buchbinder/Reiner ist das Abstammungsland nicht gleich zu erraten – im Zuge der Kommerzialisierung der Unterhaltungsdramatik ist die grenzüberschreitende Entwicklung vor allem im Eindringen französischer Salondramatik zu spüren. Der konservativen „Agramer Zeitung“ sind jetzt die deutschen Lustspiele „doch lieber als wildernde Producte der neueren französischen Comodienküche, wo unverhüllte Schamlosigkeit herrscht“¹⁴⁰. Nicht nur die Sujets der französischen Unterhaltungsdramatik, sondern auch Aufbau und Stil werden direkt übernommen. Trotzdem stehen französische Schwänke weiterhin als ein „anderes, pikanteres Genre“¹⁴¹ in Verruf. Alle diese Aufführungen haben einen gemeinsamen internationalen Nenner: Sie sind ein Kaleidoskop bürgerlicher Werte in konventioneller Vereinheitlichung.

Moderne Dramatik wird in dieser Periode noch nicht in dem Ausmaß vernachlässigt, wie es in der Nachkriegszeit der Fall sein wird. Sudermanns *Heimat* wurde zweimal wiederholt, mit Gastspielen namhafter Schauspielerinnen: Die Hauptrolle wurde zuerst von Hermína Šumovská mit großem Erfolg vor vollbesetztem Haus gespielt, und später von der 'Heldin' des Zagreber Theaters Marija Ružička-Strozzi. Ein derartiger Erfolg der gut einstudierten modernen Dramen bewies, dass künstlerische Kompetenz den einzigen Ausweg aus der Krise darstellte. Sie war aber nicht ausreichend im Spielplan vertreten, was die Attacken der Kritiker gegen die Theaterleitung zusätzlich verstärkt.

So sind an Novitäten die bereits aufgeführten Autoren mit neuen Stücken vertreten: Hauptmanns *Fuhrmann Henschel* und Schnitzlers Einakter *Abschiedssouper* wurden in der Saison 1898/99 erstaufgeführt. Von einer hohen gesellschaftlichen Reputation der Dramatik Hauptmanns zeugt nicht nur der ihm im Jahre 1899 verliehene Grillparzer-Preis, sondern auch die Tatsache, dass einer von Hauptmanns größten Theatererfolgen, *Fuhrmann Henschel*, in den Spielplan des Burgtheaters aufgenommen wurde. Doch wurde ihm keine „herzliche Anteilnahme“ entgegengebracht, obwohl es seine „reifste Arbeit“ war. Nach der

¹³⁹ Wolfgang Jansen: *Die Entwicklung des Unterhaltungstheaters in Deutschland, ein historisch-typologischer Überblick*. In: Wolfgang Jansen: *Unterhaltungstheater in Deutschland*, Berlin 1995, S. 13.

¹⁴⁰ N.N.: *Kunst-Chronik* „Agramer Zeitung“, Nr. 29, S. 5, Zagreb 4.2.1899.

¹⁴¹ S-n. [Ivan Souvan]: *Kunst-Chronik* „Agramer Zeitung“, Nr. 221, S. 5, Zagreb 26.9.1901.

ausführlichen inhaltlichen Angabe stellte sich der Rezensent die Frage: „Wozu das alles?“¹⁴². In der Zeitschrift „Vijenac“ gesteht man dem Stück Aktualität und eine gelungene Aufführung zu, doch habe es – fügt der Kritiker hinzu – nur wenigen gefallen. In unserem Theater solle doch eher die kroatische dramatische Produktion Vorrang haben. Derartige durch nationale Klischees geprägte Argumentation ist gängige Praxis der damaligen Rezensenten. Der Konservatismus des Publikums und der kroatischen Öffentlichkeit kommt darin wiederholt zum Ausdruck – die Intellektuellen sehen in den Inszenierungen zeitgenössischer Stücke eine Art Pflicht, sie werden beharrlich gefördert, ohne dass man erkennen würde, wie sehr solche Dramatik den Erwartungshorizont der Zuschauer sprengt. Die prompten Aufführungen moderner Dramatiker werden als unabdingbare Voraussetzung für das Prestige eines nationalen Theaterhauses betrachtet; nur war das Publikum, aus den schon angeführten Gründen, nicht immer bereit, den Ansprüchen gegenüber moderner Dramatik auch offen zu sein. In den entscheidenden Aspekten des Dramas – in der Thematik, im Aufbau und im Gebrauch der Sprache – unterscheiden sich moderne Stücke vom klassischen Drama. An die dramaturgischen Konventionen des 19. Jahrhunderts gewöhnt, kann das Publikum den Schock des Neuen nicht so schnell überwinden. Im Zentrum des Dramas steht nicht mehr der autonome, in sich gefestigte Held und seine übergreifenden geistigen und sittlichen Probleme (wie es in den beliebten Dramen Schillers der Fall war), sondern jetzt wird der gesplante, durch Veranlagung und soziales Milieu bestimmte Mensch thematisiert. Er agiert in einer sinnentleerten und öden Welt – das Weltbild ist weitgehend entmythisiert. Das chaotische Weltbild drückt sich auch in der neuen Dramenstruktur aus: Die feste Gliederung des Dramas wird aufgegeben, akausale Handlungsabläufe und unverbundene Einzelszenen treten an ihre Stelle. In der naturalistischen Dramatik wird die Sprache der Figuren mimetisch wiedergegeben, auf den unvorbereiteten Zuschauer prallen Vulgärsprache und Jargon ein. Weitere Merkmale der neuen szenischen Sprache: Verständnisverlust und Aneinandervorbeireden in fragmentarischen Satzketten, tragen zur Irritation des Zuschauers bei.

Das damals sehr geschätzte Tendenzstück *Robinsons Eiland* von Ludwig Fulda, in der Technik des französischen Konversationsstückes verfaßt und als eine Burgtheaternovität gepriesen, wurde besser als die anspruchsvolle zeitgenössische Dramatik aufgenommen. Einer der bedeutendsten Theaterkritiker dieser Periode, Milutin Cihlar Nehajev, würzte seine kulturpessimistische Diagnose mit der Feststellung, das Publikum sei „gesättigt“¹⁴³ vom modernen Repertoire und wolle Schnitzler und Hauptmann nicht mehr „hören“. In seinem

¹⁴² S-n [Ivan Souvan]: *Landestheater Fuhrmann Henschel* „Agramer Zeitung“, Nr. 18, S. 6, Zagreb 22.1.1899.

Aufsatz *Am Ende der Saison* konstatiert er, die Kluft zwischen der traditionsgebundenen Produktion in der kroatischen Literatur und dem aktuellen Theaterrepertoire sei nicht zu überbrücken, da wir die „europäischen Phasen nicht durchgemacht“ hätten. Damit attestiert er dem kroatischen Publikum ein der Kunstentwicklung nachhinkendes Bewußtsein. Zwar ist seine Kritik mit Vorbehalt zu nehmen, da er auch ein Vertreter der Moderne ist und diese Poetik sein Urteil prägt, doch schildert sie treffend das damalige Klima zwischen Erneuerungswillen und Traditionalismus in der kroatischen Literatur. Aus dieser Richtung gesehen sind auch die zeitgenössischen Urteile über die aktuellen deutschsprachigen Dramatiker Hauptmann, Schnitzler und Hofmannstahl interessant.

Hauptmanns 1890/91 entstandenes Familiendrama *Einsame Menschen* ist konventioneller aufgebaut als das erste skandalumwitterte Sozialdrama, doch ist das Urteil des Publikums nach der kroatischen Premiere „nicht anerkennend“¹⁴⁴. Hauptmann bleibt für das kroatische Publikum Repräsentant einer literarischen Strömung der Gegenwart und wird zu diesem Zeitpunkt nicht ein beliebter Autor des Zagreber Theaters. In „Obzor“ wurde der Misserfolg des Stückes auf die „bürokratische Unfähigkeit“¹⁴⁵ der Leitung zurückgeführt, da das Stück nicht richtig eingespielt und der vom Autor intendierte „individuelle Altruismus“ nicht zur Geltung gebracht wurde. Diese negative Bewertung impliziert allerdings ein grundsätzliches Problem, das in dieser Periode kaum gelöst wurde. Die moderne Dramatik verlangt nach einem spezifischen Inszenierungsstil, nach einer andersartigen Ausstattung und insbesondere einem neuen Darstellungsmodus, der in klarem Widerspruch zu den überlieferten klassizistischen Usancen von Regie und Schauspielern steht. Aus den angeführten Bemerkungen wird ersichtlich, dass die Notwendigkeit intensiverer Proben nicht erkannt wurde.

In der Rezension von Schnitzlers Einakter *Abschiedssouper* kommen erneut kulturelle und nationale Vorurteile zum Vorschein, da für die enttäuschende Rezeption der modernen Dramatik die Unterschiede zwischen den beiden Völker verantwortlich gemacht wurden. Der Prozess der Konstituierung der kroatischen Nation lief entweder im Gegensatz zu oder im Vergleich mit verwandten Kulturmodellen ab. So wurde in diesem Fall in der „Agramer Zeitung“ festgestellt, dem „reizenden Genrebild“ sei „trotz verwandtschaftlicher Züge zwischen der Agramer und Wiener Bevölkerung“¹⁴⁶ kein „volles Verständnis“ zuteil geworden. Der Rezensent zielte damit auf die kulturelle Nähe, die aber keine Anerkennung

¹⁴³ Milutin Cihlar Nehajev: *Na koncu sezone*, In: *Izabrani kazališni spisi*, Zagreb 1986, S. 22-26.

¹⁴⁴ N.N: *Kunst-Chronik* „Agramer Zeitung“, Nr. 55, S. 4-5, Zagreb 8.3.1900.

¹⁴⁵ „... kao što se danas osvećuje potpuna birokratska nesposobnost njegove cjelokupne uprave“ Š.: *Kazalište sve niže i niže* „Obzor“, Nr. 56, S. 128, Zagreb 9.3.1900.

¹⁴⁶ N.N: *Kunst-Chronik* „Agramer Zeitung“, Nr. 174, S. 5, Zagreb 9.11.1899.

der gemeinsamen Theatertradition mit sich bringt. Sie sei zwar mit großer Aufmerksamkeit vorbereitet, gut eingespielt und stimmungsvoll inszeniert worden, was von der Wertschätzung der modernen Dramatik zeuge, aber auch von dem Wert, der darauf gelegt wurde, rechtzeitig an die europäischen Trends anzuknüpfen. *Abschiedssouper* ist einer der insgesamt zehn im Zeitraum zwischen 1888 und 1892 entstandenen Einakter Schnitzlers und ein Teil seines Erstlingswerks, des Einakter-Zyklus *Anatol* (1893). Schnitzler geht es nicht um die antinaturalistischen und betont symbolistischen Züge der Kurzform, eher charakterisiert seine Einakter der Versuch, die Stimmung, soziale Konventionen und historische Erscheinungen in der Wiener Gesellschaft darzustellen. Die „Taktiken der indirekten Wirkung“¹⁴⁷, also eine tiefe Gesellschaftsanalyse durch Andeutung und Ironie, sind ein Kennzeichen von Schnitzlers Kunst. Das ist vielleicht ein Grund, dass der Autor dem Zagreber Publikum „psychologisch unverständlich“¹⁴⁸ bleibt, er wird als „Snob“ aus der Periode der „Decadence“ bezeichnet. Das ablehnende Urteil entspringt auch der ambivalenten Haltung gegenüber der deutschsprachigen Dramatik, wonach Stücke mit „nationaler Tendenz“¹⁴⁹ immer noch relevanter für die kroatische Bühne seien. Die Primärfunktion des Theaters bleibt auf die Entfaltung der nationalen Bestrebungen fixiert. Andererseits konnte die prompte Rezeption von Schnitzlers Dramatik (*Abschiedssouper* wurde 1900 im Josefstädter Theater gespielt) durchaus eine Vorbild-Funktion für die kroatische Moderne übernehmen. Als Gattung etablierte sich der Einakter an der Jahrhundertwende auch in der kroatischen Literatur, wozu die frühe Rezeption der Schnitzlerschen Dramen wesentlich beigetragen hatte. In der Studie *Einakter in der Dramenliteratur der kroatischen Moderne*¹⁵⁰ von Zoran Kravar wird wachsende Popularität des Einakters in der kroatischen Literatur nicht mehr dem Einfluss, sondern der analogen Entwicklung zweier Literaturen zugeschrieben.

Noch ein wichtiger Vertreter der Wiener Moderne kam um die Jahrhundertwende auf die Bühne des Zagreber Theaters: Hugo von Hofmannsthal mit seinem Einakter *Die Hochzeit der Sobeide*. Das lyrische Drama wurde als „moderne psychologische Studie“ angekündigt und wiederum nur vor „spärlichem Premierepublicum“¹⁵¹ gespielt. Fast gleichzeitig wurde das Stück 1899 am Deutschen Theater in Berlin und im Wiener Burgtheater uraufgeführt, die kroatische Premiere am 3. Januar 1900 war somit überaus aktuell. Diese Tatsache ist dem ungeheuren Kraftaufwand der damaligen Übersetzer zu verdanken: August Harambašić, Nina

¹⁴⁷ Viktor Žmegač: *Das Drama als Dominante* In: Viktor Žmegač (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. II/II., Königstein 1992, S. 278.

¹⁴⁸ -a: *Listak „Vienac“*, Nr. 13, S. 212, Zagreb 1.4.1899.

¹⁴⁹ Antun Grado: *Mlada Hrvatska „Mladost“*, Nr. 4, S. 178, Beč 15.2.1898.

¹⁵⁰ Zoran Kravar: *Jednočinka u dramskoj književnosti hrvatske moderne*, In: *Dani hvarskog kazališta VII. Drama i kazalište hrvatske moderne*, Split 1980, S. 209-242.

¹⁵¹ N.N: *Kunst-Chronik „Agramer Zeitung“*, Nr. 4, S. 6, Zagreb 5.1.1900.

Vavra und Milan Begović. Mit ihrer kulturvermittelnden Funktion unternahmen sie einen Versuch, die kroatische dramatische Produktion anzuregen, indem diese „große Hoffnung der modernen Dramatik“¹⁵² dem kroatischen Publikum so prompt präsentiert wurde. In den umfangreichen Rezensionen wird Hofmannstahls „Raffinement“ mit dem dramatischen Werk des italienischen Dichters Gabriele D'Annunzio verglichen. Sie werden als Repräsentanten einer „starken literarischen Generation“¹⁵³ der Moderne dargestellt. Doch hat Milutin Cihlar Nehajev in „Obzor“ die Dominanz lyrischer Elemente in diesem Einakter bemerkt, weshalb ihm „dramatische Akzente“ fehlen. Auch wurde die Aufführung in einem allzu „schwachen Tempo“¹⁵⁴ gespielt, sodass sie kein durchschlagender Erfolg wurde.

Als nächstes werden weniger anspruchsvolle, aber sehr erfolgreiche zeitgenössische Dramen von Hermann Sudermann und Ernst Otto besprochen. *Flachsmann als Erzieher* von E. Otto, der „größte Bühnenerfolg der vorigen Saison am Wiener Hofburgtheater“¹⁵⁵ fand als „Novität von soliderem Caliber“¹⁵⁶ im Jahre 1901 eine „glänzende Aufnahme“. Die liberale Satire auf das damalige Bildungssystem mit ihrem Spektrum teils karikierter, teils liebevoll-sentimental geschilderter Lehrertypen überforderte die Publikumserwartungen nicht und avancierte bald zum Repertoirestück des Zagreber Theaters. Einhellig wurde von der Kritik die „vorzügliche Idee“ und „packende Unmittelbarkeit“ des Stückes gelobt, das in Zagreb wie im Burgtheater mit 86 Wiederholungen ein großer Erfolg war. So wurde gerade *Flachsmann als Erzieher* das erste nach dem Ersten Weltkrieg aufgeführte deutschsprachige Stück im Zagreber Theater.

Ähnlich publikumsfreundlich waren die zwei zu Ostern 1901 aufgeführten Trauerspiele von Hermann Sudermann *Johannes* und *Sodoms Ende*. An Stelle naturalistischer Elendsmalerei erwartete die Zuschauer bei letzterem ein durchaus konventionelles Intrigenstück, das die Sünden der Bewohner Berlins mit der biblischen Stadt Sodom zu vergleichen versucht. Trotz zahlreicher Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack wurde die Aufführung 1890 im Lessingtheater in Berlin verboten, da sie vermeintlich das sittliche Empfinden der Bürger verletze. Auf das Drängen des Theaterdirektors Oskar Blumenthal, eine plausiblere Erklärung zu geben, antwortete der zuständige Polizeipräsident später mit einer sprichwörtlich gewordenen Bemerkung, welche die Rezeption des Naturalismus in den

¹⁵² „... koji je lani na Burgtheatru sa svojom dramom „Sobeidin pir“ izazvao mnogo liepih nada“ M. G. [Milan Grlović]: *Hrvatsko zemaljsko kazalište* „Narodne novine“, Nr. 4, S. 15, Zagreb 5.1.1900.

¹⁵³ „On mi se čini kao fini iztančani posljednji ogranak snažne literarne generacije.“ Iv. [Milivoj Dežman-Ivanov]: *Hrvatsko kazalište* „Obzor“, Nr. 3, S. 6, Zagreb 4.1.1900.

¹⁵⁴ „Nismo takodjer posve sigurni, da li je naša predstava posve pogodila ton i tempo.“ M. G. [Milan Grlović]: *Hrvatsko zemaljsko kazalište* „Narodne novine“, Nr. 4, S. 15, Zagreb 5.1.1900.

¹⁵⁵ N.N: *Kunst-Chronik* „Agramer Zeitung“, Nr. 190, S. 6, Zagreb 21.8.1901.

konservativen Kreisen zu dieser Zeit widerspiegelt: „Die ganze Richtung paßt uns nicht!“¹⁵⁷. Eine solche Einstellung kann auch die große Verspätung der kroatischen Premiere (1907) des rein naturalistischen Stückes *Die Weber* erklären.

Die Stücke von H. Sudermann wurden vom kroatischen Publikum durchaus positiv aufgenommen. Der „dramatische Conflict“ und die „socialistische Tendenz“¹⁵⁸ in einem gelungenen „Versuch zum modernen historischen Drama zu finden“, wurden sowohl von den Kritikern als auch vom Publikum durchaus akzeptiert. In anderen Besprechungen seiner Stücke wurde Sudermann immer noch als Hauptmanns Rivale¹⁵⁹ ins Feld geführt, der über theoretische und technische Fertigkeiten verfüge, aber doch „geringes künstlerisches Wollen“¹⁶⁰ aufweise. Otto Brahm's Verdikt über Sudermann, er hätte „halb Marlitt, halb Ibsen im Herzen“, dringt langsam ins Bewusstsein der kroatischen Öffentlichkeit.

In der gleichen Saison ist die Mahnung an den Dramaturgen zu lesen, das Repertoire der Wiener Bühnen nicht so offensichtlich zu kopieren – das Ausmaß der Übernahme ist in der Tabelle 1.2 veranschaulicht. Aus der tabellarischen Darstellung geht hervor, dass die meisten deutschsprachigen Autoren von Wiener Bühnen – sowohl vom Hofburgtheater als auch von den Vorstadttheatern – übernommen werden. Es war Brauch der ganzen Donaumonarchie, jene Stücke ins Repertoire aufzunehmen, die in der Metropole bereits etabliert waren. Als Modell für das Repertoire eines Nationaltheaters gilt immer noch der ehrenvolle Name des Burgtheaters, aber in den wirtschaftlich undankbaren Zeiten konnte das Zagreber Theater auf die Publikumserfolge der Wiener Vorstadtbühnen nicht verzichten.

Allen voran ist das neugegründete Raimundtheater zu nennen, das von 1896 - 1907 der routinierte geschäftstüchtige Prinzipal Ernst Gettke führt. Mit einer wohldosierten Mischung aus Unterhaltungsstücken und anspruchsvoller zeitgenössischer Dramatik gelingt ihm sein Vorhaben, ein „gutbürgerliches“ Theaterhaus zu schaffen. Was zeitgenössische Uraufführungen betrifft, sind neben österreichischen Dramatikern wie H. Bahr oder A. Schnitzler auch die anderen Vertreter der europäischen Moderne wie B. Shaw, R. Bracco, G. D'Annunzio, A. P. Čechov, M. Gor'kij oder M. Maeterlinck zu nennen. Die Zagreber Kritiker und Rezensenten konnten diese Stücke gerade in den Wiener Theatern zum ersten Mal sehen. Daraus ist zu schließen, dass auch kroatische Dramatiker ihre wertvollen Einsichten in die neuen Stilrichtungen gerade aus dieser bewegten Theaterlandschaft geschöpft haben.

¹⁵⁶ S-n. [Ivan Souvan]: *Landestheater. Flachsmann als Erzieher* „Agramer Zeitung“, Nr. 239, S. 6, Zagreb 17.10.1901.

¹⁵⁷ Dieter Breuer: *Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland*, Heidelberg 1984, S. 190.

¹⁵⁸ Otto Kraus: *Landestheater. Sodoms Ende* „Agramer Zeitung“, Nr. 90, S. 5, Zagreb 19.4.1901.

¹⁵⁹ Nehajev 1986, S. 53.

¹⁶⁰ Otto Kraus: *Landestheater. Sodoms Ende* „Agramer Zeitung“, Nr. 90, S. 5, Zagreb 19.4.1901.

Deutsches Volkstheater war verpflichtet, neben den Tageslustspielen auch zeitgenössische Dramatiker aufzuführen. Im Repertoire des alten Vorstadttheaters in der Josefstadt waren neben 'Operettenkitsch' und französischen Konversationsstücken auch Stücke von O. Wilde, A. Strindberg und H. Ibsen vertreten. Der Intendant Josef Jarno (1897-1923) kultivierte auch moderne internationale Dramatik und führte literarische Abende ein. Das Carltheater und das Theater an der Wien hatten auch einen Mischspielplan aus abendfüllenden Stücken und Einaktern. Alle Vorstadttheater waren geschäftliche Unternehmen und unterlagen als solche den raschen Marktwandlungen. Auf der einen Seite hatten sie sich starker Konkurrenz zu erwehren; auf der anderen Seite bringen ihnen die Dramen der literarischen Moderne neue Publikumschichten. Die Dynamik des Geschäftsbetriebes erforderte einen raschen Wechsel der Novitäten und sicherte den Theatern einen guten Besuch, bot aber auch jungen Autoren die Möglichkeit, auf die Bühne zu kommen. Das Repertoire ist aus diesen Gründen dermaßen vielfältig und abwechslungsreich, dass verallgemeinernde Schlüsse vom Niveau der einzelnen Theaterhäuser unzulässig erscheinen. Für das Zagreber Theater kann daraus eine wesentliche Schlussfolgerung gezogen werden: Die Theaterdynamik Wiens hat sich sicherlich produktiv auf die kroatische Spielplankonzeption ausgewirkt.

2.2.2. MANDROVIĆ. 1903-1906

Mit der Vielfalt der Stilrichtungen schafft sich das europäische Theater zu Anfang des 20. Jahrhunderts neue Freiräume und sucht seinen neuen Ausdruck in außerliterarischen szenischen Mitteln und Experimenten. Im Gegensatz zu diesen Tendenzen wird dem kroatischen Theater die Last aufgebürdet, eine in Entstehung begriffene nationale Identität zu repräsentieren. Das im Zeichen der nationalen Erweckung entstandene kroatische Nationaltheater kann sich auch in dieser Periode nicht von den nationalen Aufgabe freimachen. Diese nationale Ausrichtung des Theaters ist an der pompösen Feier zum 60-Jahr-Jubiläum nach der Aufführung des ersten kroatischen Stückes ablesbar; dazu werden am 24. November 1900 auch 40 Jahre der „Pflege des nationalen Dramas“ mit der „Herrschaft der kroatischen Sprache“¹⁶¹ gefeiert. Mit kämpferischen Aufrufen wie „Seien wir Menschen und Patrioten!“¹⁶² wird nach der Abschaffung der Oper (1902-1909) um die Zukunft des Zagreber Sprechtheaters gebangt. Gerade zu dieser Zeit wäre es undenkbar, auch das Theater, das

¹⁶¹ N.N: *Kunst-Chronik* „Agramer Zeitung“, Nr. 270, S. 7, Zagreb 24.11.1900.

¹⁶² „Budimo ljudi i patriote! Budimo dakle pravedni i pomozimo, a ne škodimo narodnom kulturnom zavodu!“ Sv.: *Desetogodišnjica hrvatskog zemaljskog kazališta* „Hrvatstvo“, Nr. 236, S. 1-2, Zagreb 14.10.1905.

Symbol der Nation und die „Kultstätte unserer dramatischen Poesie, Mittelpunkt unseres nationalen Lebens“¹⁶³ zu verlieren. In einer solchen Atmosphäre intensiviert die erhöhte Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit den patriotischen Druck auf das Theater. Diese Vorfälle zwingen unter anderem den Intendanten zum Rücktritt.

Im Anschluß an diese Ereignisse übernahm 1902 der ehemalige Schauspieler Adam Mandrović die Leitung des Theaters. Sein Vorhaben war es, das „gesunkene Niveau“ des Theaters mit künstlerischen Mitteln und bewährten älteren dramatischen Werken zu heben. In seinem in der Presse veröffentlichten Programm sind allerdings nur drei deutschsprachige Novitäten verzeichnet, und der Anteil der Unterhaltungsdramatik nimmt am Repertoire einen noch größeren Platz an (vgl. Tabelle 1.2). Das deutschsprachige Repertoire erlebt in diesen Jahren keine nennenswerte Veränderung und wird nach dem gleichen Prinzip aufgeschichtet: die anspruchsvolle Dramatik steht in einem 1:3 Verhältnis zur Unterhaltungsdramatik. Das deckt sich mit dem damals in der „Agramer Zeitung“ entworfenen Publikumsprofil, das aus drei Schichten besteht. Die dünnste Schicht bilden die Intellektuellen mit ihrer Vorliebe für moderne Stücke, für breitere Schichten sind realistische Schauspiele mit der Schilderung sozialer Verhältnisse gedacht, jedoch der Großteil des Repertoires entfällt weiterhin auf das „Publikum für Feiertage“¹⁶⁴, das seine „leichte Theaterkost“ verlange.

Zu dieser Zeit entbrannte auch ein Streit um die Ausgewogenheit zwischen dem ernsten und dem Unterhaltungsgenre im Spielplan, die das Theater wieder produktionsfähig machen sollte. Die Öffentlichkeit teilte sich in zwei Lager: Auf der einen Seite stehen die Befürworter eines elitären Konzepts, auf der anderen Seite wird die Erhöhung der Theaterfrequenz um jeden Preis gefordert. Das Theater dieser Zeit konnte entweder als Subventionstheater oder als Geschäftsunternehmen funktionieren. Der Versuch, in einem Haus beide Tendenzen zu vereinigen, war im Vorhinein zum Scheitern verurteilt. Manchen erschien es angesichts der schweren finanziellen Lage des Theaters notwendig, sogenannte „Kassenschlager“ einzusetzen und bei Stücken wie „Ein armes Mädel“ doch „nicht die Rezensentennase rümpfen“¹⁶⁵.

Fortlaufend wird das Publikum wegen seiner Indifferenz und wachsenden Teilnahmslosigkeit unter Anklage gestellt. Die Aufführungen sind spärlich besucht, obwohl sich die Theaterleitung programmatisch für einen publikumsnahen Eklektizismus entschieden hat. Die eskapistische Einstellung des Publikums ändert sich in dieser Periode nicht. Immer

¹⁶³ „...svetištem naše dramske poezije, žarištem našeg narodnog života...“ dr. L.: *Za napredak našega kazališta* „Narodne novine“, Nr.102. S. 147, Zagreb 20.11.1902.

¹⁶⁴ N.N: *Kunst und Literatur* „Agramer Zeitung“, Nr. 53, S. 6, Zagreb 5.3.1903.

¹⁶⁵ N.N: *Kunst-Chronik* „Agramer Zeitung“, Nr. 287, S. 5, Zagreb 15.12.1902.

wieder wird der Vorrang der „Mission der ästhetisch-ethischen Erziehung“¹⁶⁶ betont, der auf den durch importierte Possen und Schwänke angeblich verdorbenen Publikumsgeschmack einwirken soll. Im neuen „entschieden slawischen Charakter“¹⁶⁷ des Repertoires sucht man einen möglichen Ausweg aus der um sich greifenden Theaterkrise. Mit Begeisterung werden die Stücke südslawischer Autoren, wie zum Beispiel Ivan Cankars *Jakob Ruda* 1900, aufgenommen. So werden erneut Rufe nach Stücken slawischer Provenienz und nach der besseren Pflege der dramatischen Literatur in kroatischer Sprache laut. Dies verstärkt zusätzlich die Angriffe der national gerichteten Presse gegen den Dramaturgen Nikola Andrić, der die slawischen Literaturen nicht kenne und trotz der patriotischen Aufgabe des Theaters das Spielprogramm anhand des deutschen Repertoires zusammenstelle¹⁶⁸. Nur der Dramaturg sei auf die deutschsprachigen Zeitungen „Neue Freie Presse“ und „Berliner Tagblatt“ abonniert, weshalb er von Miletić als „Nachbeter fremder Ideen“ bezeichnet wird, der „seine Weisheit aus Zeitungsauszügen“¹⁶⁹ beziehe. Das Repertoire spiegelt tatsächlich seine Informationsquellen wider, und dieses Nachahmen deutschsprachiger Tendenzen stößt auf Unverständnis oder Ablehnung, gerade weil es dem erwachten Nationalgeist und den erstarkten slawischen Regungen nicht entspricht. Dem Dramaturgen werden zusätzlich „krassester Absolutismus und Bürokratismus“¹⁷⁰ wegen seiner sträflichen Vernachlässigung der kroatischen literarischen Produktion vorgeworfen. Seine Theatersaisons stünden „im Zeichen der Werbung“¹⁷¹, Miletićs Vorbild habe er nicht erreichen können. Dabei wird vergessen, dass auch die Rezensionen ihre Kenntnisse „allesamt aus der Wiener Presse“ beziehen und dass eine Art Theaterpragmatismus in der finanziell unsicheren Lage geboten ist. Die Wiener Theater bieten das nächstliegende und seit langem bekannte Modell eines gut funktionierenden Theaterbetriebes, sodass Anleihen an seinen Spielplan weiterhin gängige Praxis sind. Ein objektives Bild dieser Periode lässt sich an der Darstellung der drei Gruppen im Repertoire ablesen: Klassiker, Unterhaltungsdramatik und anspruchsvolle moderne Dramatik.

Die Vorwürfe der Kritiker werden durch die Tatsache bestätigt, dass Klassiker-Aufführungen nach wie vor äußerst selten sind. Im Gegensatz zu Miletićs volkserzieherisch-idealistischem Programm, das dem kroatischen Repertoire die dramatische Weltliteratur

¹⁶⁶ „...vršiti misiju estetsko-etičkog odgoja, ...“ A.-nov.: *O našoj kazališnoj publici* „Obzor“, Nr. 274, S.3, Zagreb 24.10.1903.

¹⁶⁷ Lavoslav: *Die neue Theatersaison* „Agramer Tagblatt“, Nr. 201, S. 6, Zagreb 2.9.1905.

¹⁶⁸ „Uviek se pazilo, je li što u Berlinu ili u Beču uspjelo u drami i komediji...“ N.N: *U oči nove kazališne sezone II* „Obzor“, Nr. 270, S. 6, Zagreb 1.9.1903.

¹⁶⁹ Stefan von Miletić: *Zur Lösung der Theaterfrage* „Agramer Tagblatt“, Nr. 44, S. 2, Zagreb 23.2.1906.

¹⁷⁰ D.R.: *Zur Theaterfrage* „Agramer Tagblatt“, Nr. 189, S. 4-5, Zagreb 19.8.1904.

¹⁷¹ Milan Marjanović, In: „Savremenik“, Nr. 2, S. 131, Zagreb 1907.

eingliedern wollte, wird jetzt in zunehmendem Maße der Sinn der klassischen Vorstellungen in Frage gestellt. Deutlich rücken die nationalen Interessen als zentrale Aufgabe des Theaters hervor – jedes Mal wird die Brauchbarkeit der fremden Klassiker hinsichtlich der Primäraufgabe des Theaters als einer rein kroatischen Institution hinterfragt. Verlangt werden „volkstümliche Aufführungen und moderne Werke, die finanziellen Erfolg versprechen“¹⁷². Angesichts solcher Forderungen wird halbironisch festgestellt, das Theater sei doch kein „erzieherisches Kulturinstitut“¹⁷³, denn Klassiker fänden keine Beachtung mehr und dienten nur der Reputation. In einigen damaligen Analysen wurde das 'literarische Publikum' auf insgesamt 300 bis 400 Menschen geschätzt. Das erklärt die Tatsache, dass die ästhetischen und künstlerischen Ansprüche mit der unverändert schwierigen finanziellen Lage des Theaters schwer zu realisieren waren.

Zwei Namen deutscher Klassiker sind in dieser Periode im Repertoire zu finden: Friedrich Schiller und Friedrich Hebbel. Schillers Dramen wurden gerade zu dieser Zeit wieder inszeniert, da sie sich aus den schon angedeuteten Interpretationsgründen mit der aufrührerischen Stimmung im Kroatien des Jahres 1903 decken. Damals war die Krise des Dualismus voll entbrannt und der „Nationalismus wurde zum Phänomen des Alltags“¹⁷⁴. In Kroatien hatte nämlich die Revision des Finanzausgleichs mit Ungarn 1902 zu Massenkundgebungen geführt. Im Jahre 1903 kam es nach der Ermordung eines Demonstranten in Zaprešić zu fast revolutionären Ausschreitungen, worauf am 23. Juni 1903 Banus Khuen-Héderváry nach dem Fehlschlagen seines Auftrags in Kroatien nach Wien abberufen wurde. Aus der Krise der Monarchie und dem daraus hervorgehenden Erstarken der jugoslawischen Einigungsbestrebungen entstand die Politik des „Neuen Kurses“. Die Vereinigung aller südslawischen Gebiete in einen Staat wurde von ihr zum Programm erhoben. Die Idee einer trialistischen Neukonstruktion der Monarchie verlor an Kraft, da es kein durchführbares trialistisches Programm gab. Die führenden kroatischen Politiker des 'Neuen Kurses', Frano Supilo und Ante Trumbić, versuchten ein föderalistisches Konzept der jugoslawischen Vereinigung mit Erhaltung und Erstarkung der nationalen Identitäten durchzusetzen. In der Resolution von Fiume 1905 wurden zum ersten Mal die gemeinsamen Interessen der Kroaten und Serben definiert. Mit der Bildung der serbisch-kroatischen Koalition 1906 ist die endgültige Entscheidung der kroatischen Politik für die jugoslawische Idee gefallen. Das Kraftfeld der Politik breitete sich daraufhin auch auf das Theater aus, wo nun eine starke projugoslawische Kampagne einsetzte.

¹⁷² D.R.: *Zur Theaterfrage* „Agramer Tagblatt“, Nr. 189, S. 4-5, Zagreb 19.8.1904.

¹⁷³ N.N.: *Deset godina naše nove Talije* „Obzor“, Nr. 236, S. 243, Zagreb 14.10.1905.

¹⁷⁴ Rumpel 1997, S. 490.

Diese Ausrichtung ist an den Rezensionen deutscher Klassiker-Aufführungen abzulesen. Um die Stücke der deutschen Klassiker dem Publikum näher zu bringen, wird ein Versuch gemacht, jedesmal die aktuellen nationalen Bezüge zu betonen. So wurden im Jahre 1903 zwei Tragödien Schillers wiederaufgeführt: *Kabale und Liebe* und *Maria Stuart*. Damit versuchte man die zwei vorherrschenden Funktionen des Theaters, nämlich künstlerisch und patriotisch zu wirken, zu vereinen. Denn gerade Schiller sei der Autor, dessen Dramen dem kroatischen Nationalempfinden am nächsten stünden¹⁷⁵, so die vorherrschende Überzeugung der damaligen kroatischen Theaterkritiker. Von der großen Beliebtheit der Stücke Schillers zeugt die hohe Zahl der Wiederholungen (*Kabale und Liebe* 13, *Maria Stuart* 17). Im bürgerlichen Trauerspiel *Kabale und Liebe* wurde das politische Rollenspiel mit dem zeitgenössisch anmutenden Sujet über Revolution akzentuiert. Die spannungsgeladene Konstellation der drohenden Standeskonflikte versuchte man auf die zeitgenössische Situation mit ihren zugespitzten gesellschaftlichen Problemen zu übertragen. Der Theaterkritiker Josip Horvat sieht aus diesem Grund in Schiller den „Klassiker unserer Lebenswelt“¹⁷⁶.

Noch zwei deutsche Klassiker sind in dieser Periode im Spielplan vertreten, außer Schiller werden noch Gutzkow und Hebbel neuinszeniert, damit ist jedoch das Pensum der Klassiker-Aufführungen erschöpft. Das „allzu gut bekannt[e] Stück“¹⁷⁷ von K. Gutzkow *Uriel Acosta* wurde neu aufgeführt, erstaufgeführt war es in Zagreb schon 1876 worden; sein Stück ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts oft gespielt worden¹⁷⁸. Jetzt sei der Anlass für diese Wiederholung die Tatsache, dass *Uriel Acosta* zu gleicher Zeit im Burgtheater gegeben werde¹⁷⁹, heißt es. Dort aber herrsche ein regelrechter Kampf um Eintrittskarten, während in Zagreb der Besuch schwach bleibe. Der schwache Theaterbesuch gab den Rezensenten Anlass für einen Versuch, eine Typologie der kroatischen und der deutschen Nation herauszuarbeiten. Folgende Argumente werden gebracht: diese „Tragödie der Freiheit und Sinnigkeit“ sei in Wien ein Kult geworden, da das dortige Publikum angeblich aus „Grübler[n]“ bestehe, während „wir uns langweilen“¹⁸⁰. Dem imaginären „slawischen Geiste“ werden dynamischere Formen der Bühnendarstellung subsumiert. Mit solchen Schlussfolgerungen werden die nationalen Stereotype unterschiedlich akzentuiert. Wie in den

¹⁷⁵ Ogrizović 1910, S. 4.

¹⁷⁶ „... klasik naše zbilje...“ jh. [Josip Horvat]: *Gostovanje Aleksandra Moissia, Tille Durieux i Ernsta Deutscha* „Jutarnji list“, Nr. 7890, S. 9, Zagreb 17.1.1934.

¹⁷⁷ S-n [Ivan Souvan]: *Kunst-Chronik* „Agramer Zeitung“, Nr. 79, S. 6, Zagreb 29.3.1905.

¹⁷⁸ Im Repertoireverzeichnis *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, Bd. 1, herausgegeben von Branko Hećimović sind bis 28.3.1905 sogar zehn Wiederholungen angeführt.

¹⁷⁹ „Slučaj je htio, da se danas daje ista drama i u bečkom dvorskom kazalištu.“ N.N: *Iz hrvatskoga kazališta* „Obzor“, Nr. 71, S. 183, Zagreb 28.3.1905

damaligen Rezensionen oft der Fall, findet man in den Besprechungen der Aufführung auch den Versuch, die Position der eigenen Nation im Vergleich mit oder in der Abgrenzung von anderen Völkern zu definieren. Der andauernde Prozess der kollektiven Identitätsbildung forderte die Betonung nationaler Differenzen.

Auch die Aufführung des *Wilhelm Tell* (1906) löste eine Welle nationalistischer Argumentationsweisen aus. In den Rezensionen zu dieser Aufführung ist die kulturpolitische Orientierung der einzelnen Zeitungen deutlich zu erkennen. Die Zeitungen des nationalen Zentrums „Hrvatska“ und „Hrvatsko pravo“ kritisieren, dass in Slawonien immer noch deutsche Schauspielertruppen Theater spielten und dass ausgerechnet im kroatischen Nationaltheater ein deutscher Klassiker gespielt werden solle. Die Zeitung der nationalistischen Jugend „Pokret“ ist zurückhaltend. Auch die Zeitungen in deutscher Sprache „Agramer Zeitung“ und „Agramer Tageblatt“ warnen vor „bedeutenden Schwierigkeiten“,¹⁸¹ das Stück in der gegenwärtigen Zeit zu verstehen. Der „himmelstürmender Idealismus“ dieses „alte[n] verstaubt[en] Schiller[s]“ wird mittlerweile als ein „Horror der Moderne“¹⁸² klassifiziert, doch ist das zahlreiche Publikum, obwohl die Aufführung auch mangelhaft einstudiert wurde, begeistert. Die Erklärungen für die „erfreuliche Wirkung“ liegen parat: aus Schillers Gesamtkonzept wird die Idee der Freiheit herausgerissen, „weil wir heute noch mit derselben Sehnsucht die Freiheit erwarten wie Schillers Zeitgenossen“¹⁸³. Das ist nur einer der Gründe, dass die Aufführung ausverkauft war. Ein weiterer Grund ist auch der offensichtliche Mangel an Klassikern im Repertoire – *Wilhelm Tell* wurde seit 45 Jahren nicht mehr gespielt. Doch ist der Dauererfolg der Dramen Schillers nur durch die Emanzipationsbestrebungen des kroatischen Volkes zu erklären. Paradoxerweise spielt bei der Herausbildung der nationalen Identität gerade ein deutscher Klassiker eine entscheidende Rolle. Eine ähnliche Funktion, als nationaler Fetisch, hatte die Rezeption Schillers im deutschen Sprachraum das ganze 19. Jahrhundert hindurch bestimmt. In Kroatien waren Schillers Dramen in der Periode nach dem Illyrismus, als sich die historisch bedingte Ambiguität zur deutschen Dramatik zuspitzte, zu einem Politikum geworden. Am Anfang des 20. Jahrhunderts erreicht die national-pragmatische Rezeption Schillers mit den hier angeführten Deutungen einen vorläufigen Höhepunkt, da nach dem Ersten Weltkrieg die Anzahl der deutschsprachigen Stücke im Allgemeinen erheblich sinkt (vgl. Diagramm 1).

¹⁸⁰ „Kod Nijemaca je to zapravo kult prema svome klasiku ili poluklasiku, jer oni u „Urielu Acosti“ vide tragediju slobodoumlja [...] Nijemci vole ovu misaonost, jer su – Nijemci, znači grubleri ili filozofi. Mi se pak, [...] na mjestih i dosadjujemo...“ „Hrvatsko pravo“, 29.3.1905.

¹⁸¹ S-n [Ivan Souvan]: *Landestheater. Willim Tell*, „Agramer Zeitung“, Nr. 282, S. 2, Zagreb 23.10.1906.

¹⁸² D. K.: *Nationaltheater*, „Agramer Tagblatt“, Nr. 242, S. 6, Zagreb 22.10.1906.

¹⁸³ Ebenda.

Eine weitere Klassiker-Aufführung im Jahr 1906 war *Herodes und Marianne* von Friedrich Hebbel, dessen Stücke seit 1888 nicht mehr auf der Bühne des Zagreber Theaters präsent waren. Deswegen wurden schon vor der Premiere die Bedeutung und Vorgeschichte dieses Stückes ausführlich behandelt. Warum wurde der Klassiker Hebbel gerade zu dieser Zeit nach einer so langen Pause wiederaufgeführt? Von größter Bedeutung dafür war seine Wiederentdeckung durch die Moderne. Die von Ibsen und Wilde wiederbelebte Behandlung gesellschaftlicher Probleme und psychologischer Nuancen wurde in allen Besprechungen hervorgehoben. Dabei wurde der Rang dieses deutschen Klassikers ausführlich in Zusammenhang mit der Funktion des Theaters als eines Bildungsinstituts behandelt. Eine so ausführliche Ankündigung der Neuinszenierung sollte das Zagreber Publikum dazu anhalten, seine patriotische und bürgerliche Pflicht zu tun und ins Theater zu kommen. Auch wenn die Schauspieler eine „zufriedenstellende Darstellung“¹⁸⁴ geleistet haben, wurde die Aufführung als nicht gelungen verworfen. Die hohen Ansprüche des Dramas schrecken das Publikum ab, sodass es nicht überraschen darf, wenn es kühl und dem Theater fern bleibt. Wiederum werden Gründe dafür in den kulturellen Unterschieden zweier Nationen gesucht. In „Narodne novine“ unterstreicht man die Bedeutung der nationalen Dramatik, denn Hebbel spiele eine entscheidende Rolle in der Kulturgeschichte des deutschen und nicht des slawischen Volkes¹⁸⁵. In diesem Sinne wird fortgesetzt: Für das kroatische Publikum sollte die Wiederbelebung der kroatischen Dramatiker aus der älteren Literatur die Hauptrolle und nicht fremde, insbesondere nicht deutsche Klassiker spielen. Die Gründe für solche Distanzierung von der deutschen Kultur sind nicht nur in der Geschichte des kroatischen Theaters zu suchen, sondern entspringen auch einem breiten jugoslawischen Propaganda. In dieser Periode werden sie aus ideologischen Gründen verstärkt ins kulturelle Gedächtnis der Nation gerufen. Aber Nikola Andrić weiß, dass auch die „ernsthaften heimischen Dramen im leeren Theater gespielt“¹⁸⁶ werden. Auch Miletić hat die „Indolenz der Bürger gegenüber den kroatischen Klassikern“¹⁸⁷ beklagt. Daraus ist zu schließen, dass ideologisch motivierte Angriffe oft als Rechtfertigung für den künstlerischen Misserfolg oder Indolenz des Publikums herhalten müssen. Eine ähnliche Lage – „gähnende Leere im Zuschauerraum“¹⁸⁸ erwartet in Saison 1906/07 die Aufführung der seit 30 Jahren nicht mehr gespielten Tragödie *Judith* von Hebbel.

Demgegenüber erleben Unterhaltungsstücke nach wie vor eine warme Aufnahme. Das

¹⁸⁴ Lv.: Hebbels „*Herodes und Marianne*“, „Agramer Tagblatt“, Nr. 204, S. 6-7, Zagreb 7.9.1904.

¹⁸⁵ -n-: Hrvatsko zemaljsko kazalište „Narodne novine“, Nr. 204, S. 252-253, Zagreb 7.9.1904.

¹⁸⁶ Andrić 1895, S.46.

¹⁸⁷ Stjepan Miletić: *Hrvatsko glumište. Dramaturški zapisci (1895-1898)*, II. dio, Zagreb 1904, S. 23.

¹⁸⁸ S. M.: *Kroatisches Nationaltheater*, „Agramer Tagblatt“, Nr. 286, S. 6, Zagreb 14.12.1906.

von Bildungsaxiomen wenig belastete Publikum „klatscht dem *Armen Müdel*“¹⁸⁹. Diese Stücke stoßen nur bei den Kritikern auf Ablehnung – das Publikum werde „der Kassa zuliebe“ ausgenutzt und abgelenkt und zwar gerade von deutscher Unterhaltungsdramatik. Mentalitätsgeschichtliche nationale Vorurteile kommen dabei stärker zum Ausdruck: Sehr grob werden solche Stücke als „schwäbischer Unsinn aus den Vorstadttheatern“¹⁹⁰ attackiert. Tatsächlich werden in diesen Jahren infolge der Expansion des kommerziellen Theaterbetriebs Unterhaltungsstücke deutscher Provenienz über das gewohnte Ausmaß hinaus übernommen. Daraus ziehen die offen jugoslawisch orientierten Zeitungen die Rechtfertigung, solche Stücke einseitig abschätzig zu beurteilen und erinnern dabei auch daran, dass die Institution Theater immer noch ihren Anteil an der Entwicklung des nationalen Denkens hat. Die sich im Theater abzeichnende Verknüpfung von Sprache, Kultur und Politik bildet die Basis zur Herausbildung des kollektiven Bewusstseins, sodass das Programm der Nationalisierung der Theaterkunst mit ideologischen Argumenten angezettelt wurde. Im Spektrum der Ressentiments in den Besprechungen solcher Stücke sind die Spuren der allgemeinen Zeitmentalität zu erkennen. Die erhöhte Nachfrage nach Lustspielprodukten lässt jedoch keinen Raum für solche nationalen Vorbehalte, und ihnen zum Trotz wird in großer Zahl die Tagesproduktion der Wiener Vorstadttheater übernommen. Die Schwänke von Laufs (*Ein toller Einfall*, 1902) in Kooperation mit Kraatz (*Die Logenbrüder*, 1902) oder dem unvermeidlichen Jacoby (*Der ungläubige Thomas*, 1905) sind weiterhin gut vertreten und genießen trotz der erstarkten proslawischen Propaganda unverminderte Popularität. „Stürmischen Beifall“¹⁹¹ verzeichnen auch andere in Gemeinschaftsarbeit entstandene Stücke, insbesondere *Armes Müdel* (1902) von Robert Krenn/Karl Lindau oder *Der blinde Passagier* (1903) von O. Blumenthal und G. Kadelburg. Als ihre Existenzberechtigung in einer nationalen Kunstinstitution werden betriebswirtschaftliche Gesichtspunkte angeführt. Derselbe Grund ist das Leitmotiv der spärlichen Rezensionen mit der Aufforderung, „keine strengen Maßstäbe“¹⁹² anzulegen. Zu dieser Zeit sieht man das Bedürfnis nach einer weiteren Bühne in Zagreb ein, ihre Existenz werde der Debatte über die zahlreichen profitbringenden, aber mit der Sendung eines Nationaltheaters unvereinbaren Unterhaltungsstücke ein Ende setzen. Der gewaltig anwachsende Anteil dieser Stücke im Repertoire berechtigte durchaus zu solchen Überlegungen.

¹⁸⁹ N.N.: *Deset godina naše nove Talije* „Obzor“, Nr. 237, S. 219, Zagreb 14.10.1905.

¹⁹⁰ „Kojekakve njemačke bezmislice sa predgradskih kazališta, odmah bi se preradivale, „lokalizovale“ ...“ N.N.: *U oči nove kazališne sezone I*, „Obzor“, Nr. 269, S. 5, Zagreb 29.8.1903.

¹⁹¹ D. K.: *Kroatisches Nationaltheater* „Agramer Tagblatt“, Nr. 277, S. 6, Zagreb 2.12.1903.

¹⁹² N.N.: *Kunst und Literatur. Der blinde Passagier* „Agramer Zeitung“, Nr. 277, S. 6, Zagreb 2.12.1903.

Beliebt waren auch die aus dem Berliner Volkstheater stammenden Maskenspiele von Rudolf Lothar (*König Harlekin*, 1902), die auf „beste Aufnahme“ stießen. Aus dem Repertoire der näheren Wiener Theater (vgl. Tabelle 1.2) werden die belanglosen Gesellschaftskomödien von Raoul Auernheimer (*In festen Händen*, 1904) übernommen. Seine Popularität erlangt Auernheimer mit pointierten Dialogen, in denen er typische Figuren der Wiener mondänen Gesellschaft in einer stereotypen Handlung skizziert. Das ist aber nicht der Grund für die laue Aufnahme seines Stückes und die lapidare Feststellung des Rezensenten des „Obzor“: „Ablehnung“¹⁹³. Das Stück wird als ein typisch wienerischer Einakter erkannt und als solcher verworfen. Ein solches Urteil ist das Zeichen einer sich zu dieser Zeit stärker abzeichnenden Abgrenzung der eigenen Kultur. Diese Haltung prägt auch die Ablehnung der Komödie *Ein Ehrenwort* (1905) von Otto Erich Hartleben. Diesem Stück wird sogar „bieregemütlicher“¹⁹⁴ Geist vorgeworfen. Aus dieser kurzen Bemerkung ist ein Spektrum an Vorurteilen gegenüber deutschsprachigen Autoren abzulesen. Geschichtliche Gründe und politische Tagesbedürfnisse sind die Ursachen für das häufige Erscheinen solcher nicht hinterfragten nationaler Stereotypen. Da sie oft und in ausgeprägter Form vorkommen, spielen sie eine größere Rolle in der Rezeption der deutschsprachigen Dramatiker als der eigentliche dramatische Wert der übernommenen Stücke. Hartleben ist nämlich ein damals durchaus geschätzter Dramatiker, Mitglied der Berliner Boheme der Zeit, und seine literarischen Anfänge tragen antibürgerliche und gesellschaftskritische Züge. Hartlebens spätere, in gemäßigtem naturalistischen Stil verfasste Stücke werden mit denen von Hermann Sudermann und Max Dreyer zu ausgesprochenen Kassenfüllern des Naturalismus, und daher stammt auch die Entscheidung des Intendanten, diesen Einakter als eine literarische Novität zu inszenieren.

Eine neue Untergattung der Unterhaltungsdramatik erscheint im Repertoire des Zagreber Theaters: der Militärschwank. Franz Adam Beyerleins *Der Zapfenstreich* wurde als ein „erschütterndes Bild aus dem Soldatenleben“¹⁹⁵ angekündigt, das knapp zwei Jahre zuvor die „öffentliche Meinung Deutschlands aufgewirbelt“¹⁹⁶ habe. Die koloportagenhaft überzeichnete, sich liberal gebende Kritik am preußischen Militarismus wurde als „starke Sozialliteratur“¹⁹⁷ begrüßt. Das aus dem Wiener Volkstheater übernommene Militärdrama war das erste Exemplar einer Gattung, die ihre Blütezeit vor dem Ersten Weltkrieg erlebte. Dass solche Tendenzdramen gern gesehen wurden, zeugt auch das 1905 erstaufgeführte

¹⁹³ „...veče neuspjeha i odbijanja.“ Heril Frinih: *Tri noviteta* „Obzor“, Nr. 256, S. 300-301, Zagreb 9.11.1904.

¹⁹⁴ „...unio dah specialno njemačkog “bieregemütlich“ espirita.“ N.N: *Hrvatsko kazalište* „Obzor“, Nr. 124, S. 337, Zagreb 29.5.1905.

¹⁹⁵ dl.: *Landestheater. Zapfenstreich* „Agramer Zeitung“, Nr. 209, S. 6, Zagreb 9.9.1905.

¹⁹⁶ Lv.: *Kroatisches Nationaltheater* „Agramer Tagblatt“, Nr. 206, S. 6, Zagreb 9.9.1906.

¹⁹⁷ V.: *F.A. Beyerlein: Na počinak* „Obzor“, Nr. 207, S. 148, Zagreb 8.9.1905.

Klosterdrama von Anton Ohorn *Die Brüder von Bernhard*. Österreichische Konflikte mit der Zensur regten das Interesse des Publikums an, doch könne das Drama dem kroatischen Publikum mit seiner „blassen Humanität“¹⁹⁸ doch „nichts Neues“¹⁹⁹ bringen. Gerade diese zwei Stücke werden neben dem Schwank *Der ungläubige Thomas* zu den größten Theatererfolgen der Saison 1904/05²⁰⁰ gezählt. Ohorn und Beyerlein werden der „neuesten und effektivsten norddeutschen Strömung“²⁰¹ zugerechnet und dem Repertoire als zeitgenössische Novität einverleibt.

Im Repertoire können sich aber immer noch auch die Erfolgsstücke des 19. Jahrhunderts behaupten. *Der Raub der Sabinerinnen* wird 1906 wiederholt und, obwohl es als veraltet angesehen wird, stellt es eine für Publikum eine unerschöpfliche Quelle der Komik dar. Auch Raimunds *Verschwender* steht im Spielplan. Aus schon angeführten rezeptionsgeschichtlichen Gründen sind sowohl Raimund als auch Nestroy weiterhin mit den Tagesdramatikern Laufs und Jacoby in der gemeinsamen Spalte der Sonntagsvorstellungen zu finden. Das Zaubermärchen wurde ausschließlich als ein Stück der Unterhaltungsdramatik behandelt und hat sich als ein fester Bestandteil des Faschingsrepertoires eingebürgert. Dieses Stück wurde nach seiner Erstaufführung im Jahre 1865 bis 1909 sogar 49 Mal wiederholt und hat sich somit als ein Publikumsliebling etabliert. Nun wird es weiterhin mit solchen Pauschalurteilen begleitet: „[...] dem Theater ist jedes Genre recht, selbst das banale und langweilige, nur es wenn die Kassa füllt.“²⁰² Die hartnäckige Abwertung der Stücke von Raimund besiegelt in dieser Periode seine vielschichtigere Rezeption.

Um sich die Übersicht über die Lage zu verschaffen, soll noch die anspruchsvolle zeitgenössische Dramatik dargestellt werden. Auch sie unterlag den wirtschaftlichen Kriterien – als eine Art Sicherheitsvorkehrung des finanziellen Erfolgs werden modernen Stücke erst nach einem durchschlagenden Erfolg im deutschsprachigen Raum übernommen. Der Anteil der zeitgenössischen Dramen ist in dieser Periode immerhin sehr hoch, aber nur einige davon konnten sich als ein dauerhafter Erwerb für die kroatische Bühne behaupten. H. Sudermann ist das beste Beispiel dafür – künstlerische Ansprüche werden mit den Publikumserwartungen in Einklang gebracht, aber schon in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gerät der Autor in Vergessenheit. Im Jahr 1906 wurden wieder zwei Stücke von Sudermann aufgeführt, *Die Ehre* und *Die Heimat*, womit er den Höhepunkt seiner Popularität erreicht – nie wieder

¹⁹⁸ „Samostanska drama, blieda humanitarnost, ...“ Sv.: *Braća Bernardinci* „Hrvatstvo“ Nr. 283, S. 1-2, Zagreb 11.12.1905.

¹⁹⁹ „... ne nalazimo baš ništa nova.“ N.N: *Hrvatsko zemaljsko kazalište* „Narodne novine“, Nr. 283, S. 624, Zagreb 11.12.1905.

²⁰⁰ Ogrizović 1910, S. 65.

²⁰¹ N.N: *Hrvatsko kazalište* „Hrvatstvo“, Nr. 100, S. 231, Zagreb 1.6.1906.

²⁰² N.N: *Kunst und Literatur* „Agrar Zeitung“, Nr. 16, S. 6, Zagreb 12.01.1903.

werden seine Stücke mit einer solchen Theaterfrequenz und so vielen Wiederholungen gespielt. Mit Sudermanns Bühnenerfolgen vergleicht der Übersetzer des Dramas Milan Ogrizović das erfolgreiche, zur selben Zeit im Zagreber Theater aufgeführte Drama von F. Philippi *Das große Licht* (1904). Philippi sei der deutsche Sardou der 80er, was wiederum für Hermann Sudermann mit seinem Drama *Die Ehre* in den 90er Jahren gelte. Sudermanns Einakter *Fritzchen* (1904) wurde jetzt deswegen als ein publikumswirksames Effektdrama und nicht mehr als eine bedeutende zeitgenössische Novität eingestuft.

Erstaunlich wenig Aufmerksamkeit wurde der Erstaufführung der bekanntesten Komödie des deutschen Naturalismus, der „Diebskomödie“ *Der Biberpelz* von Hauptmann geschenkt. *Der Biberpelz* erlebte seine Uraufführung in Berlin im Jahre 1893 und wurde in der Saison 1906/07 im kroatischen Theater aufgeführt. Die dramatische Darstellung der gesellschaftlichen Unterschichte war auch in Berlin ein mäßiger Erfolg und setzte sich erst mit ihrer Aufführung am Wiener Volkstheater 1897 durch. Als Wirkungsproblem des Stückes erwiesen sich der offene Schluss und strenge Befolgung der naturalistischen Formkonventionen, beide ein Irritationsmoment für die primäre Rezeptionsgruppe im Zagreber Theater – das bürgerliche Publikum. Die zeitgeschichtliche Verankerung und innovativen Mittel der Komödie fanden in der kroatischen Presse keinerlei Widerhall. Wiederholt wurde aber die Komödie schon im Jahre 1907, wahrscheinlich aus Mangel an Neuübersetzungen aus dem zeitgenössischen Repertoire. Zu vermuten ist auch, dass das Publikumsecho nicht so schwach war und das Stück immer noch als repräsentativ für neue literarischen Tendenzen angesehen wurde.

Besser wurde über die langerwartete Aufführung von Max Halbes Pubertätsdrama *Die Jugend* berichtet. Dieses skandalträchtige Erfolgsdrama wurde als ein Gewinn für unsere Bühne angesehen, weil man darin ein kühnes dramatisches Experiment erwartete. In der kurzlebigen Zeitschrift der literarischen Moderne „Mladost“ ist in der Rubrik *Wiener Theater* schon im Jahre 1898 die Forderung von Dušan Plavšić zu lesen: „Halbes *Jugend* wird von der Zensur immer noch nicht erlaubt.“²⁰³ Das Drama über die Doppelmoral der Erwachsenenwelt und die irrationale Macht der Jugendliebe ist nach seiner Uraufführung 1893 im Berliner Residenz-Theater der größte Theatererfolg des Naturalismus geworden. Deshalb wird es von Kritikern als ein höchst interessantes Werk angesehen, das auch die kroatische literarische Produktion ankurbeln könnte. Doch warnt Kritiker Milutin Cihlar Nehajev vor der Einstellung des kroatischen Publikums, das das seiner Meinung nach weitaus harmlosere Drama *Fuhrmann Henschel* abgelehnt und Schnitzlers *Liebelei* als Boulevardstück verstanden

²⁰³ „Halbeov „Jugend“ cenzura još nije propustila.“ dnp. [Dušan Plavšić]: *Bečka glumišta* „Mladost“ Nr. 1, S.

habe²⁰⁴. Das ist auch eine Ursache, dass das Drama *Jugend* in Zagreb erst 1902 zur Aufführung kam. Die Verleihung des Grillparzer-Preises der Wiener Akademie der Wissenschaften hat dem Autor den Weg auf die kroatische Bühne gebahnt. In der Vorauswahl für den selben Preis stand 1896 auch Schnitzler mit *Liebelei* und je zwei Dramen von Fulda, Hauptmann und Sudermann – Werke und Autoren, die nur wenig später auf der Bühne des kroatischen Nationaltheaters zu sehen waren. Schnitzlers *Das Vermächtnis* war im Jahre 1903 allerdings äußerst spärlich besucht; der Rezensent vom „Agramer Tagblatt“ meint sogar, das Stück sei „selber schuld“ daran. Im „Obzor“ erklärt man auch weitere Gründe für dieses vernichtende Urteil: „im ganzen Drama gibt es keine Handlung, die Szenen ziehen sich unendlich in die Länge, es wird geredet und geweint, geweint und gejammert bis zur Langeweile“²⁰⁵. Das Stück wird als ein konventionelles Gesellschaftsdrama gelesen, was dann die negativen Urteile der Kritik bedingt.

Zur Erstaufführung kam auch ein weiterer zeitgenössischer Autor aus Österreich. Inszeniert wurde die Einakter-Tragödie *Die Bildschnitzer* (1902) von Karl Schönherr, einem der wichtigsten Vertreter des Volkstückes in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Autor greift nach den Mitteln des Volkstheaters, um seine Tiroler Heimat auf die Bühne zu bringen. Mit dieser innovativen Erneuerung einer alten Theaterform und seit der Uraufführung dieses Einakters im Burgtheater 1900 stellten sich seine ersten Bühnenerfolge ein. Die Tragödie gelang in Zagreb jedoch nur einmal zur Wiederholung, obwohl sie in der Zeitschrift „Vijenac“ als eine dramatische Schilderung des Elends in den sozialen Unterschichten voll von Dramatik und Leben gelobt wurde. Die anspruchsvolle Heimatdramatik repräsentiert noch Ludwig Thoma mit seinem zeitkritischen Stück *Die Lokalbahn*. Im Januar 1902 wurde *Die Lokalbahn* im Burgtheater aufgeführt und mehrmals mit Erfolg wiederholt. Ähnlichen Erfolg erlebte dieses Stück auch in Zagreb. Die Thematisierung des kleinstädtischen Lebens in Thomas schlagkräftigen Komödien begrüßte man mit Beifall, weil man die kroatischen Kleinstadt-Verhältnisse im Stück wiederzuerkennen glaubte. Die Presse lobte diese gelungene Vorstellung als eine deutschsprachige Premiere im Zagreber Theater nach einer längeren Zeit.

In dieser Periode, in der Saison 1905/06 kam die Komödie eines äußerst wandlungsfähigen Autors der Jahrhundertwende zur Aufführung: Hermann Bahrs *Der Meister*. Schon die große Anzahl und der Umfang der Rezensionen deuten auf das große Interesse für den Autor hin. Im Wirken Hermann Bahrs erkennt der kroatische Literaturhistoriker Josip Bogner einen der bedeutendsten Theoretiker der Wiener Moderne.

45, Beč 15.1.1898.

²⁰⁴ Nehajev 1986, S. 26.1

²⁰⁵ „U ciljoj dramji nema radnje, prizori se vuku u beskrajnost, govori se i plače, plače i jadikuje do dosade.“

Gerade seinem Einfluss schreibt er die ästhetischen Tendenzen der kroatischen Moderne zu. Vom Naturalismus über die Décadence und den Impressionismus hat Bahr verschiedenste Konzepte der Zeit vertreten. Schon damit übernahm er die kulturpolitische Rolle eines vielseitigen Vermittlers der literarischen Moderne. Trotzdem wurden seine Dramen dem kroatischen Publikum relativ spät vorgestellt. Die Rezeption schwankt von der bedingungslosen Begeisterung für das Neue bis zur Ablehnung des Stückes von konservativen Kreisen, wo es sogar als „Gift im Herzen der Jugend“²⁰⁶ bezeichnet wurde. Als der „vorzüglichste deutsche Vertreter der Moderne“²⁰⁷ oder ein „souveräner Herrscher der ganzen Theatermaterie“²⁰⁸ stellte man ihn in den ausführlichen Ankündigungen vor. Detaillierte Informationen zeugen vom großen Bekanntheitsgrad des Dramatikers in den literarischen Kreisen Kroatiens, vor allem als „geistreicher Feuilletonist“²⁰⁹ wird er gelobt. Die Aufführungen der zeitgenössischen Dramatiker gaben den Rezensenten immer Gelegenheit, eine Bilanz der neuesten künstlerischen Entwicklungen zu ziehen, und so den Publikumsgeschmack zu 'erziehen'.

Bahr greift in seinen stark auf den zeitgenössischen Publikumsgeschmack zugeschnittenen Salonstücken auf Wiener Komödientradition und französische Konversationsstücke zurück. Die Schauspieler können sich für das Stück begeistern, sodass sie „Glanzrollen unseres Bühnenrepertoires“ vorführen. Doch diagnostiziert die kroatische Theaterkritik seinem Stück einen eigentümlichen Eklektizismus und man wirft ihm vor, „keine wirklichen Menschen auf der Bühne, nur Theaterfiguren“²¹⁰ darzustellen, denn „die Idee ist darin die Hauptsache.“²¹¹ Damit wolle er Publikumseffekte erhaschen, sein Ziel also sei: „überraschen und verblüffen“²¹². In „Obzor“ glaubt man Wiener Gemütlichkeit und Reflexe der momentanen Stimmung zu erkennen, er sei ein „Cicerone des Modernismus“ und in seinem Drama ist „die Idee ein Aperçu“ und „die Theorie nur ein Feuilleton“²¹³. In diesen Rezensionen ist keine Ehrfurcht vor einer anerkannten literarischen Größe der Zeit zu erkennen. Aber die Polemiken der Traditionalisten und das allgemeine große Echo solcher Aufführungen können sich nachhaltig positiv auf die literarische Produktion der Zeit auswirken. Die Äußerung aus „Mladost“ kann stellvertretend für die Begeisterung der jungen

N.N: *Amanet* „Obzor“, Nr. 61, S. 154, Zagreb 16.3.1903.

²⁰⁶ „... ostat će im mnogo otkriva u srcu“ -k-: *Majstor* „Hrvatstvo“, Nr. 223, S. 3, Zagreb 28.9.1905.

²⁰⁷ N.N: *Majstor* „Narodne novine“, Nr. 222, S. 313-314, Zagreb 28.9.1905.

²⁰⁸ N.N: *Kroatisches Nationaltheater* „Agramer Tagblatt“, Nr. 222, S. 6, Zagreb 28.9.1905.

²⁰⁹ „...duhovit feuilletonista Bahr – jer duhovit feuilletonista ostaje on i onda, kad uzima na sebe ruho dramatičara.“ N.N: *Hrvatsko zemaljsko kazalište* „Narodne novine“, Nr. 223, S. 319, Zagreb 29.9.1905.

²¹⁰ G.R: *Der Meister* „Agramer Tagblatt“, Nr. 223, S. 7, Zagreb 29.9.1905.

²¹¹ Ebenda.

²¹² „Agramer Zeitung“, 12.12.1905.

²¹³ V.: *H. Bahr: Majstor* „Obzor“, Nr. 223, S. 186-187, Zagreb 28.9.1905.

Modernisten für Bahr stehen: „Wenn es Bahr nicht gäbe, hätte Wien heute nicht seine literarische Schule [...],“²¹⁴ Im Gegensatz dazu polemisiert der große Dichter A. G. Matoš vehement mit solchen Einstellungen. Bahr sei ein „österreichischer Patzer [...] und zwar ein Patzer aus zweiter Hand“²¹⁵. Seine bedingungslose Ablehnung des modernen Wiener Dramatikers ist aus seinem poetologischen Standpunkt abzuleiten. Seine Geste entspringt einer für die Literatur der Moderne typischen Ablehnung aller Autoritäten: „Die Herren wie Altenberg, Bahr oder Hofmannstahl können uns nichts Neues sagen.“²¹⁶ Ein anderer kroatischer Dichter, Miroslav Krleža, einige Jahrzehnte später rechnet sich nicht minder scharf mit der Idealisierung und Nachahmung jeder neuen Tendenz ab, wenn er in seinem Essay über Bahr behauptet, Bahr sei nichts anderes als „ein Grammophon fremder Eindrücke“²¹⁷.

In dieser Welle der Modernisierung im kroatischen Theater wurden regelmäßige literarische Einakterabende eingeführt und als einer der ersten modernen Dramatiker wurde Arthur Schnitzler in den sogenannten Schnitzlerabenden vorgestellt. In diesem Rahmen wurde 1904 zum ersten Mal ein Einakter-Zyklus Schnitzlers aufgeführt. Drei neue Dramen wurden vorgestellt: *Literatur* und *Die letzten Masken* aus dem Einakter-Zyklus *Lebendige Stunden* (1902 im Deutschen Theater in Berlin uraufgeführt) und die Groteske *Der grüne Kakadu*. Der Abend war ausverkauft, für den „ersten österreichischen modernen Dramatiker“ so wie für die damals dominante dramatische Gattung herrscht großes Interesse. In der Presse sind widersprüchliche Urteile zu finden: einerseits wird mangelhafte Darstellung getadelt, andererseits verdienen auch die Kostüme jetzt Beachtung. Die dramatische Kraft des Dialogs und die Eleganz des Stils, Esprit und neue Ideen werden in allen Kritiken gelobt. Nochmals wurde *Abschiedssouper* im Rahmen der schon eingebürgerten Einakter-Abende 1907 wiederholt. Zu dieser Zeit gab es auch kroatische Einakter-Abende – die Stücke von Milan Ogrizović, Zlata Kolarić-Kišur und Mirko Dečak wurden mit „ehrenvollem Erfolg“²¹⁸ aufgeführt. Einen wichtigen Impuls hat der Einakter, eine damals so produktive dramatische Form, sicherlich der deutschsprachigen Dramatik zu verdanken.

Diese Einakterabende bestätigen den hohen künstlerischen Status des Autors. Doch wurde die Zagreber Aufführung diesem Ansehen wenig gerecht, weil im am Vorabend des Sturmes auf die Bastille spielenden Schlussstück *Der grüne Kakadu* ein Drittel des Textes

²¹⁴ dnp. [Dušan Plavšić]: *Bečka glumišta* „Mladost“, Nr. 1, S. 101, Beč 15.1.1898.

²¹⁵ Antun Gustav Matoš: *Sintetična kritika* In: *Prometej na raskršću*, Miroslav Šicel (Hg.), Zagreb 1991, S. 401.

²¹⁶ Antun Gustav Matoš: *Theatralia. Scenski pokušaji, članci o kazalištu i koncertima* (Djela, Bd. 13, 14) Zagreb 1940, S. 307.

²¹⁷ Miroslav Krleža: *Hermann Bahr*, In: *Evropa danas*, (SDMKZ, Bd. 13) Zagreb 1972, S. 167-168.

²¹⁸ A. v. Kottas: *Kroatischer Einakterabend* „Agramer Zeitung“, Nr. 57, S. 1-3, Zagreb 9.3.1906.

gestrichen wurde. So wurde das Stück dem Publikum bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt dargeboten. Branko Livadić entrüstet sich in „Obzor“²¹⁹ über die Menge des Gestrichenen und plädiert für größere literarische Freiheit. Die Ohnmacht der Zagreber Theaterleitung darf nicht verwundern – auch im Burgtheater wurde *Der grüne Kakadu* nach der dritten Aufführung 1899 abgesetzt. Die Theaterzensur war immerhin strenger als die Buchzensur und Rücksichtsname auf die Zensur war ein einflussreicherer Produktionsfaktor im Theaterleben. In dem Maße, wie die Reichweite der Medien und Institutionen gewachsen war, sind auch die Kontrollinstanzen gewachsen²²⁰. Die Zensurvorschriften sind zu dieser Zeit unumgänglich, besonders ist die Monarchie als ein zentralistisch regierter Staat „den übrigen Staaten des deutschen Bundes in der Härte und Konsequenz von Zensurgesetzgebung und Zensurpraxis immer weit voraus.“²²¹ Die Gegenwärtigkeit der rigiden Theaterzensur sollte als ein Herrschaftsinstrument jegliche Umsturzgedanken abwehren und die Identität des Systems sichern. Die Zensurpraxis war eingespielt: das Überwachen des Theaters oblag einer eigenen Behörde. Bei den Provinztheatern handelte es sich um die zuständige Polizeibehörde, also sind die Streichungen als ein Zeichen der Beamtenmentalität und als ein politisches Mittel zum Zweck der Erhaltung des Systems anzusehen. Als ein Relikt aus der Bachs-Ära dominierte die Zensur in hohem Maße das literarische Leben der Jahrhundertwende im ganzen Raum der Monarchie. Das kroatische Theaterwesen war grundsätzlich davon geprägt: Auf der einen Seite die Ideale der Moderne nach künstlerischer Autonomie, auf der anderen Seite das beharrende Element der Staatskontrolle und die Allmacht der Tradition. Dies hatte ein stets vorhandenes Krisenbewusstsein zur Folge, das in zeitgenössischen Theaterbesprechungen immer wieder zum Vorschein kommt.

Die Auswirkungen der Zensur und ihre Stellung im Spannungsfeld der Kunst und der politischen Interessen können anhand der Rezeption der Komödie *Die Weber* von Hauptmann geschildert werden. In seiner Entstehungszeit wurde dieses Drama 1892 vom Preußischen Oberverwaltungsgericht auf ein Jahr verboten – befürchtet wurde die potentiell aufrührerische Wirkung infolge der Identifikation mit den dramatischen Figuren. Das Drama wurde somit als ein sozialistisches Agitationsstück verschrien. Wie es oft der Fall ist, konnte die übereifrige Vorzensur dem Interesse am Stück nur Vorschub leisten. Nach der Uraufführung am 22.10.1894 am Deutschen Theater in Berlin wurde es bis zum Jahr 1904 sogar 350 Mal wiederholt und avancierte bei Zeitgenossen zum „bedeutsamsten Drama der modernen

²¹⁹ Branko Livadić: *O našoj kazališnoj cenzuri* „Obzor“, Nr. 37, S. 110, Zagreb 23. 2.1904.

²²⁰ Vgl. dazu: Djawid Carl Borower: *Struktur und Wandel der Wiener Theaterzensur im politischen und sozialen Kontext der Jahre 1893-1914*, Wien 1986.

²²¹ Breuer 1984, S. 162.

Literatur²²². In Kroatien hat die Zensur andere Folgen bewirkt: das Stück hat vier Jahre im Theaterarchiv auf die Zulassung zur Aufführung warten müssen und wurde erst im Januar 1907 aufgeführt. Diese Tatsache wird in der zeitgenössischen Presse als eine „literarische Unterschlagung von Seite der Zensur“²²³ kommentiert. Wegen einer so langen Lagerfrist habe das Drama an Aktualität eingebüßt und könne auf die Zuschauer keine 'aufwühlende Wirkung' mehr ausüben. Aus dem Artikel im „Obzor“ erfahren wir, dass zu gleicher Zeit *Die Weber* in Russland aufgeführt werden – die Zeit hat radikale Züge der Gesellschaftskritik gemildert und auch die autoritär geführten Staaten können jetzt die Aufführung des sozialkritischen Stückes zulassen, das nun als eine historische Kuriosität aus einer vergangenen literarischen Epoche angesehen wird.

In Zagreb wurden Hauptmanns *Die Weber* als das vielleicht repräsentativste moderne Stück der Vorkriegszeit angesehen. Es herrschte großes Interesse für die neue künstlerische Form des Dramas, in der das Volk Träger der Handlung ist. Die Darstellung der Masse auf der Bühne wurde „warm und begeistert aufgenommen“²²⁴. Das Drama über die Armut der Arbeiter hat die Zensur jedoch wesentlich gekürzt, weswegen auch die Aufführung als „dämliche [...] Mystifikation des leichtgläubigen Publikums“²²⁵ und als „banal“²²⁶ eingestuft wurde. Trotzdem konnte gerade diese Aufführung wieder Interesse am Autor wecken, sodass seine Komödie *Der Biberpelz* kurz danach im selben Jahr wiederholt wurde.

2.2.3. FIJAN. 1907-1909

In der folgenden Periode wurde die Theaterfrage mit der Diskussion über den allzu niedrigen Stand unserer „Pflegestätte der Nationalsprache“²²⁷ entfacht. Das Zagreber Theater konnte sich in dieser Periode vom Ruf eines „wohlwollenden Dilettantismus“²²⁸ nicht befreien. Diese Polemiken in der Presse kündigten die neuen Veränderungen in der Theaterleitung an. Mit Empörung wird der Vorschlag aufgenommen, einen tschechischen Theaterfachmann als Intendanten zu beschäftigen. Es sei einer kroatischen Institution nicht würdig, nach 70 Jahren der Existenz einen Fachmann in der Fremde suchen zu müssen²²⁹.

²²² D. K.: *Die Weber*, „Agramer Tagblatt“, Nr. 16, S. 19, Zagreb 19.1.1907.

²²³ N.N.: *Landestheater. Die Weber*, „Agramer Zeitung“, Nr. 17, S. 4, Zagreb 18.1.1907.

²²⁴ D. K.: *Die Weber*, „Agramer Tagblatt“, Nr. 16, S. 19, Zagreb 19.1.1907.

²²⁵ „Stvar sama po sebi je odviše naivna i odviše budalasta, [...] mistifikacija lakovjerne publike...“ Sv.: *Tkalci* „Hrvatska“ Nr. 15, S. 32, Zagreb 18.1.1907.

²²⁶ Ebenda.

²²⁷ D. K.: *Die Weber*, „Agramer Tagblatt“, Nr. 16, S. 19, Zagreb 19.1.1907.

²²⁸ Dr. Stefan von Miletic [Stjepan Miletic]: *Zur Lösung der Theaterfrage*, „Agramer Tagblatt“, Nr. 45, S. 1-2, Zagreb 24.2.1906.

²²⁹ Dragutin Freudenreich: *K reformaciji hrvatskog kazališta*, „Hrvatsko pravo“ Nr. 3340, S. 2, Zagreb 7.1.1907.

Damit wird nochmals die Bedeutung eines repräsentativen Nationaltheaters für die nationale Selbstvergewisserung betont: Fremde können dem Prozess der politischen und kulturellen Homogenisierung nicht beitragen. Da kein anderer Lösungsweg einzusehen war, wurde halbherzig der bekannte ehemalige Schauspieler Andrija Fijan am 3.5.1907 zum Intendanten ernannt. Von ihm verlangte man, bedeutende dramatische Weltproduktion ins Repertoire aufzunehmen, um die nationale und kulturelle Mission eines Nationaltheaters weiterhin vollziehen zu können und heimische dramatische Produktion zu unterstützen.

Doch die Klassiker-Aufführungen bleiben in dieser Periode ein Prüfstein für die Theaterleitung. Auch „für modernes Stimmungs-drama hat das Publikum keinen Geschmack“,²³⁰ sodass in diesen paar Jahren ein eklektisches und nicht immer ausgewogenes Repertoire gepflegt wurde. Die zeitgenössische Tagesproduktion suchte den Publikumsgeschmack zu treffen, was auch die schwere finanzielle Lage des Theaters bessern sollte. Ein Geist der Notkompromisse kennzeichnet die folgende Periode im kroatischen Spielplan, was sich auch auf die deutschsprachigen Stücke reflektiert. Dafür ist auch die Institution des Dramaturgen von Bedeutung: an diese Funktion wurde der Dramatiker Ivo Vojnović ernannt und seine offen jugoslawischen Tendenzen wurden in der Presse teilweise mit Missbehagen geschildert. Seine Amtszeit wurde als „serbische Ära im Theater“²³¹ bezeichnet. Seit 1901 war der serbische Dramatiker Branislav Nušić ein viel gespielter Autor im kroatischen Theater geworden, sein Dankbrief trägt die für die Annäherungstendenzen zweier Völker symptomatischen Züge: „Danke dem kroatischen Brudervolke für die schöne Aufnahme meines Dramas.“²³² Auf der anderen Seite werden die kulturellen Unterschiede der beiden „Brudervölker“ unterstrichen. In diesem Zusammenhang spielte die Nähe zu den deutschsprachigen Vorbildern eine grosse Rolle, was man aus der Behauptung ablesen kann, das kroatische Theater sei für die Serben immer Burgtheater gewesen²³³. Aus solchen Polemiken ist die sich stärker abzeichnende kroatisch-serbische Rivalität erkennbar, sowie ein hohes Bewusstsein für die autonomen kroatischen kulturellen Errungenschaften. Die Eingebundenheit in den mitteleuropäischen Kulturkreis und Vermittlung Wiens wird dabei gern als Beweis für lange kulturelle Tradition angeführt, worin sich die gewachsenen politisch-nationalen Spannungen auf Schritt und Tritt manifestieren. Das Einigungsprogramm von Zadar wurde nie erfüllt und die unbestreitbaren Unterschiede zwischen der kulturellen

²³⁰ „Za modernu dramu stimmunga, ili onu tek književne vrijednosti, velika publika nema ni ukusa ni smisla.“ – *č-Repertoire kazalištne sezone 1907.-1908.* „Obzor“ Nr. 210, S. 102-103, Zagreb 8.8.1907.

²³¹ „Srbska era u kazalištu!“ Stari prijatelj kazališta: *Kazalištne bilješke* „Hrvatsko pravo“, Nr. 3517, S. 82, Zagreb 9.8.1907.

²³² S-n. [Ivan Souvan]: *Kunst-Chronik. Tako je imalo biti* „Agramer Zeitung“, Nr. 71, S. 5, Zagreb 27.3.1901.

²³³ N.N.: *Zemaljsko pozorište* „Hrvatsko pravo“, Nr. 3218, S. 1, Zagreb 7.8.1906.

und sozialen Struktur und Tradition von Serben und Kroaten spiegeln sich auch in der Stellungnahme gegenüber der deutschsprachigen Dramatik. Mehr als je zuvor prägt der Kampf der Nationalitäten in der Donaumonarchie das kroatische Theater. Davon zeugt auch die Rezeption der einzigen deutschsprachigen Klassiker-Vorstellung zwischen 1907 und 1909, nämlich Schillers *Die Räuber*. Die Aufführung wird als Freiheitsdrama eines unterdrückten Volkes gedeutet und dementsprechend mit hohen Besucherzahlen quittiert.

Zwei effektvolle zeitgenössische Stücke wurden aufgeführt. Sudermanns Komödie *Die Schmetterlingsschlacht* (1909) wurde als veraltet empfunden, als ein „Schwank“²³⁴, der in „leichtem Stil“²³⁵ das Berliner Milieu und Großstadtleben schildere. Sudermann, der „Meister der Genrebilder des modernen Lebens“²³⁶, übte auf das kroatische Publikum keine Anziehungskraft mehr aus, da seine Effekte bekannt waren und nicht erneuert wurden. Die milde Satire auf die kleinbürgerlichen Verhältnisse fand auch bei der Kritik kein positives Echo. Doch war das Publikum nicht prinzipiell den „leichten Novitäten“ deutscher Provenienz abgeneigt, was ein „entschiedenes Sucess“²³⁷ des Dramas *Alt-Heidelberg* von Wilhelm Meyer-Föster im selben Jahr zeigen konnte. Das „liebliche und sentimentale Studentenstück“²³⁸ wurde warm aufgenommen und avancierte bald zum Repertoirestück des Zagreber Theaters, obwohl auch dabei nicht unterlassen wurde, anzumerken, dass solche Stücke doch von einer „größeren Reichweite und einem intimeren Interesse für das deutsche Publikum“²³⁹ sind. Das Stück wurde nicht als eine weitere drittklassige Vorstadt-Komödie im Spielplan betrachtet; diese Rolle übernehmen jetzt die Operetten. Nur Julije Benešić lehnte das Erfolgsstück aus der Ära Burckhard im Burgtheater ab. Es sei nach dem Rezept von Birch-Pfeiffer gemacht, die Studentenszenen seien „gemütlich“, doch bleibe nach der Vorstellung ein Gefühl von „Katzenjammer“ zurück. Benešić kritisierte auch die damals übliche Praxis, die Stücke lokalisierend zu übersetzen, die hier eine weitere Trivialisierung des Stückes bewirkt haben²⁴⁰.

Im Wahljahr 1906 erzielt die kroatisch-serbische Koalition eine überzeugende Mehrheit, was dem Kampf für politische Autonomie neue Kraft verleiht. Die offenen

²³⁴ „...a ovo dobra šala.“ J. B.-ć [Julije Benešić]: *Hrvatsko zemaljsko kazalište* „Narodne novine“, Nr. 79, S. 414, Zagreb 7.4.1909.

²³⁵ „...lakim stilom... daje genre-slike modernih interijera“ A. pl. K. [A. Kottas]: *Borba leptira* „Novosti“, Nr. 87, S. 2, Zagreb 7.4.1909.

²³⁶ Ebenda.

²³⁷ S-n. [Ivan Souvan]: *Theater, Kunst und Literatur. Alt-Heidelberg* „Agramer Zeitung“, Nr. 106, S. 6, Zagreb 10.5.1909.

²³⁸ „...jednu dražestnu i sentimentalnu epizodu iz djačkih dana princa Karla Heinricha.“ A. pl. K. [A. Kottas]: *Stari Heidelberg* „Hrvatske novosti“, Nr. 88, S. 2, Zagreb 10.5.1909.

²³⁹ „Nema dvojbe da je taj djački život u starodrevnom Heidelbergu od većeg zamašaja i mnogo intimnijeg interesa za lih pravo njemačkog občinstva.“ Ebenda.

²⁴⁰ Julije Benešić: *Kritike i članci*, Zagreb 1943, S. 26.

integrativen Tendenzen lösen eine Gegenreaktion in Wien aus. Vor der Annexion Bosnien und Herzegowinas im Jahre 1908 wird der Koalition anhand der gefälschten Konfidentenberichte hochverräterische Zusammenarbeit mit der großserbischen Bewegung zugeschrieben. Der Hochverratsprozess und der darauf folgende Presseehrenbeleidigungsprozess stellen einen missglückten Versuch aus Wien dar, die Kroaten und Serben gegeneinander auszuspielen und so die immer einflussreichere kroatisch-serbische Koalition zu sprengen. Diese politische Entwicklung hat sich negativ auf die Rezeption ausgewirkt und danach sind auch die verschärften Angriffe auf die deutschsprachigen Stücke zu lesen. Die instabile politische Lage und die Vielfalt der entgegengesetzten Ideologien spiegeln sich auch in der permanenten Krisensituation des kroatischen Theaters wider. „Höhere Zwecke, sich seiner erzieherischen, künstlerischen und nationalen Aufgabe zu widmen“²⁴¹ wurden dem Theater aufgebürdet. Doch beherrschen im Repertoire Operetten und Unterhaltungsstücke das Bild. Das so oft als eines der wichtigsten nationalen Kulturinstitute genannte Theater wird zur „Außenstelle des Theaters an der Wien und des Carltheaters“²⁴² verkümmern, klagen die Kritiker. Operetten und Unterhaltungsdramatik wurden sogar als deutsche Zirkusnummern verteufelt und der Theaterleitung als ein Beweis einer langanhaltender Krise vorgehalten. Die Stücke sind fortwährend Zielscheibe der Kritik, das Theater habe in erster Linie eine pädagogische Aufgabe auszuüben, und aus ihm solle nicht irgendein Lustspieltheater werden²⁴³. Doch nur solche Dramatik konnte ihm die finanzielle Existenz sichern.

In den Theaterrezensionen deutschsprachiger Stücke kommt die politische Haltung der jeweiligen Zeitung immer wieder zum Ausdruck. Doch sie wechseln oft ihre Redaktionspolitik, weswegen kein einheitliches Bild der von ihnen vertretenen ideologischen Fronten entsteht. Für die Periode 1904-1939 stellt der Historiker Josip Horvat grundsätzlich eine De-Ideologisierung der kroatischen Presse fest, die zu dieser Zeit rein informative Zwecke zu befolgen versuchte. Die politische Orientierung einzelner Blätter kommt dann in den Besprechungen einzelner Aufführungen zum Ausdruck. Die kroatischen Intellektuellen der Zeit beziehen die Informationen nach wie vor aus dem deutschsprachigen Kulturraum und in dieser Hinsicht wird das zeitgenössische deutschsprachige Repertoire von den Krisenerscheinungen dieser Zeit nicht wesentlich mitbestimmt, denn die aktuelle Dramatik ist

²⁴¹ S-n [Ivan Souvan]: *Feuilleton: Landestheater* „Agramer Zeitung“, Nr. 31, S. 2-4, Zagreb 1.2.1908.

²⁴² „Samo da deficit bude manji pa neka zagrebačko pozorište postane sukursalom Theatera an der Wien a i Carltheatera, ...“ K.Š: *Osvrt na minulu kazališnu sezonu* „Hrvatska“, 6.6.1908.

²⁴³ „... jer je naše kazalište raznim eksperimentima spalo ispod nivoa, na kome bi morao stajati jedan zemaljski zavod, koji u prvom redu imade odgojnu zadaću, a ne da bude kakovi Lustspiel teater.“ N.N: *Zemaljsko kazalište i novinstvo* „Slobodna riječ“, Nr. 132, S. 2, Zagreb 10.8.1909.

immer noch zahlreich und repräsentativ im Repertoire vertreten. Unter anderem ist das die Leistung des neuen Schauspielers Josip Bach. Seit 1908 ist er offiziell an dieser Stelle tätig, und seine Wirkung bestimmt in den folgenden 25 Jahren entschieden das Repertoirebild. Bach spielte zwischen 1898 und 1902 mehr als hundert Schauspielerrollen im Zagreber Theater. Eine entscheidende Wende in seiner künstlerischen Entwicklung trat mit seinem Studienaufenthalt 1903 in Wien ein, nach dem er ausschließlich als Regisseur und Dramaturg tätig gewesen ist. Bach hat als Regiehospitant ein Jahr am Burgtheater verbracht und konnte enge Kontakte mit Wiener Theaterleuten knüpfen. Dadurch war er imstande, die innovativen Tendenzen ins Zagreber Repertoire einzuführen. Oft wurde er als ein zu autokratischer Administrator angegriffen, aber seine Theaterbesessenheit mit der er dem Zagreber Publikum das gesamte europäische modernistische Repertoire präsentiert, darf nicht von seiner Polemik mit dem jungen Krleža überschattet bleiben. Bach hat nämlich jahrelang hartnäckig die Aufführung der expressionistischen und symbolistischen Dramen des jungen Dramatikers im kroatischen Theater abgelehnt, da er der Überzeugung war, solche Stücke könne „nur die Phantasie“ inszenieren. Obwohl er schon 1919 diesen Irrtum in einem Lobartikel²⁴⁴ über Krleža gestanden hat, prägte diese Episode sein Image eines konservativ-autoritären Theaterleiters, das erst später, insbesondere in den Arbeiten von Nikola Batušić²⁴⁵, zurechtgedeutet wird.

Gerade Bach ist es gelungen, Karl Schönherr's *Erde* in Zagreb 1907 uraufzuführen. Diese Uraufführung eines österreichischen Dramatikers in kroatischer Sprache erlebte eine große Resonanz. Erst zwei Monate danach erfolgte auch die deutsche Erstaufführung. Die Kritiker sehen in dieser Tatsache ihre eigene hohe Einschätzung des Zagreber Theaters bestätigt. Gerade mit dieser Volkskomödie beginnt auch die produktivste und erfolgreichste Phase in Schönherr's Schaffen mit seiner idealtypischen Darstellung der bergbäuerlichen Gesellschaft in einem „merkwürdigen und starken Stück“²⁴⁶. In den naturalistischen Zügen erkennt man Hauptmann als Vorbild, was darauf hinweist, dass diese literarische Novität als ein Höhepunkt der Zagreber Theaterkunst angesehen wird.

2.3. VORKRIEGSZEIT UND KRIEGSWIRREN IM KROATISCHEN THEATER

²⁴⁴ Josip Bach: *Najsmioniji dramski pjesnik* „Obzor“, Nr. 19, S. 1-2, Zagreb 24.1.1919.

²⁴⁵ Nikola Batušić: *Josip Bach i moderna*, In: *Krležini dani u Osijeku 2001. Hrvatska dramska književnosti i kazalište – inventura milenija*. Drugi dio. Zagreb-Osijek 2002, S. 122-135.

²⁴⁶ S-n [Ivan Souvan]: *Landestheater. Das Künstlerjubiläum Borštnik* „Agrarzeitung“, Nr. 338, S. 5, Zagreb 11.12.1907.

Alle Versuche, das Theater zu reorganisieren und einen gewissen Aufschwung ins Theaterleben zu bringen, scheiterten am geringen Publikumsbesuch. Folgende Feststellung des Schauspielers Bach charakterisiert treffend die Vorkriegsperiode: „Das Publikum will keine Klassiker sehen, und das Drama ist das Aschenbrödel des Theaters!“²⁴⁷ Die Gründe für den abnehmenden Theaterbesuch will man in nationalen und wirtschaftlichen Prämissen sehen: Als ein Grund für gewisse Verzögerungen bei der Übernahme der neuesten Tendenzen und die damit verbundene Abneigung des Publikums für die moderne Dramatik wird die spezifische Entwicklungsgeschichte mit dem „schweren Kampf des Illyrismus gegen die fremden Kulturtendenzen“²⁴⁸ angeführt. Das Theater entstand als ein patriotisches Kulturinstitut und gerade diese Aufgabe hinderte auch seine weitere freie Entfaltung. Die Schlussfolgerung aus „Narodne novine“²⁴⁹ – das Unverständliche sei langweilig, scheint plausibel zu sein – das Bildungsbürgertum fehlte nach wie vor. Im Jahre 1910 sind mehr als die Hälfte der Bevölkerung in Kroatien (56%) Analphabeten, der Anteil der Intelligenz wird auf 2% geschätzt²⁵⁰. Im Jahre 1911 rechtfertigt der Intendant die Vergeblichkeit des Werbens um Publikum mit den Worten, die Masse wolle ohnehin „nur Unterhaltung und Ablenkung“²⁵¹. In diesen Jahren entwickelt sich eine Schicht von unterhaltungshungrigen und traditionslosen Besuchern, die im Theater vor allem Ablenkung und einen Ausweg aus dem politisch und wirtschaftlich immer bedrückenderen Alltag suchen. Deswegen wird das Zagreber Publikum in diesen Jahren oft als durchwegs 'operettenhaft' bezeichnet. Anspruchsvolle Klassiker-Abende oder experimentelle moderne Dramatik können solchen Anforderungen nicht gerecht werden. Zudem ist aus den Rezensionen herauszulesen, dass gerade anspruchsvolle Aufführungen oft unzureichend vorbereitet wurden. Damit konnten sie dem Vergleich mit den von Rezensenten vorher schon in den deutschen Theatern gesehenen Aufführungen nicht Stand halten. Natürlich wirkte sich dieser Umstand auf den Publikumsbesuch negativ aus.

Die proslawisch orientierten Journalisten beschuldigen die Theaterleitung, dass sie die deutschen Dramen protegiert, weil die Anzahl deutschsprachiger Novitäten wieder angestiegen ist. Äußerst sensibel reagierte in diesen Jahren die Öffentlichkeit auf die leiseste

²⁴⁷ „Prigovara se: danas je naše kazalište fiktivno operetno kazalište, a drama u svakom pogledu pepeljuga.“ Josip Bach: *Hrvatsko zemaljsko kazalište* „Narodne novine“, Nr. 7, S. 2, Zagreb 4.1.1909.

²⁴⁸ Gf. D.: *Theater, Kunst und Literatur. Eine Jubiläumsvorstellung* „Agramer Zeitung“, Nr. 131, S. 6, Zagreb 11.6.1910.

²⁴⁹ „Dosadno je najčešće ono, što je čovjeku neshvatljivo, tudje...“ J.B-ć [Julije Benešić]: *Naša prošla dramska sezona* „Narodne novine“, Nr. 154, S. 36, Zagreb 9.7.1909.

²⁵⁰ Mirjana Gross: *O društvenim procesima u Hrvatskoj u drugoj polovini 19. stoljeća*, In: M. Gross (Hg.): *Društveni razvoj u Hrvatskoj od 16. do početka 20. stoljeća*, Zagreb 1981, S. 369.

²⁵¹ „Masa hoće zabave i raztresenja.“ J. J.-r.: *Čemu nije štampa kriva* „Narodne novine“, Nr. 93, S. 1-2, Zagreb 22.4.1911.

Beschwörung längst vergangener Zeiten der deutschen Vormacht im kroatischen Theater und lehnte jede Parallele ab. So wurde die Theaterleitung aus dem anderen, rein kroatischen Tabor, nämlich in der Zeitung „Hrvatska sloboda“ der kroatischen Rechtsparei von Starčević, der „Deuschtümelei“²⁵² beschuldigt, denn das Vorhandensein der deutschen Sprache wie inmitten von Berlin oder Frankfurt sei im kroatischen Theater unzumutbar. Das bezieht sich auf das teilweise noch deutschstämmige technische Personal und den dadurch bedingten Gebrauch der deutschen Sprache im Theater. Der Prozeß kultureller und nationaler Homogenisierung war noch nicht abgeschlossen, eine Voraussetzung dafür war, die eigene im Entstehen begriffene Identität zu festigen. Deswegen versuchte man das Fremde auszugrenzen, es zuweilen auch künstlich hochzuspielen, und sich dann seiner zu entledigen.

In diesem negativen Kontext wurde sogar einer der besten Schüler Miletićs, Ivo Raić²⁵³, genannt. Er hat auf den besten deutschen Bühnen gespielt – 1899/1900 ist er bei Alexander Strakosch in Wien, 1901 im Neuen Theater in Berlin, dann 1902 im Narodno Divadlo in Prag; 'der kroatische Junge' wirkte seit 1905 im Deutschen Theater bei Max Reinhardt mit, sodass nach seiner Rückkehr die innovativen Bühnentendenzen von Reinhardt auch auf der Zagreber Bühne zu bestaunen waren. Doch wurde den neuen künstlerischen Errungenschaften mit Argwohn begegnet, und zwar nur auf Grund der Tatsache, dass sie aus deutschsprachigem Gebiet stammen. In einem Teil der Presse wurden ablehnend die 'Neubearbeitungen' von Reinhardt als andersartige, nämlich fremde, „Sensationen“²⁵⁴ geschildert. Ein Grund dafür ist, dass die Position des Theaters als eines primär kroatischen Instituts als noch nicht genügend gesichert angesehen wurde, und gerade aus diesem Grund muss sie um jeden Preis geschützt werden. Mehrfach wurde die Rolle des ersten Kulturzentrums auf dem Balkan heraufbeschworen, was als ein Sinnstiftungsreservoir für das kulturelle Selbstverständnis der Südslawen fungieren soll. Dazu hätte die gerade in dieser Periode gut vertretene repräsentative deutschsprachige Dramatik einen bedeutenden Beitrag leisten können, obwohl dies von national gerichteten Kreisen übersehen wurde.

2.3.1. VLADIMIR TREŠČEC-BRANJSKI. 1909-1914

²⁵² „Saznajemo s pouzdane strane, da se u hrvatskom kazalištu švapčari kao u sred Berlina ili Frankfurta.“ N.N.: *Kazalište i švabčarenje* „Hrvatska sloboda“, Nr. 204, S. 122, Zagreb 7.9.1909.

²⁵³ Vgl. dazu: *Utjecaj repertoara na razvitak našega scenskog stila*, S. 407-414, In: Nikola Batušić: *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978.

²⁵⁴ Z.V. [Zvonko Vukelić]: *Hrvatsko kazalište pod terorom socijalnodemokratske stranke* „Hrvatsko pravo“, Nr. 4745(300), S. 4, Zagreb 19.9.1911.

Die Ernennung von Trešćec-Branjski zum Intendanten am 6. Juli 1909 wurde mit Erleichterung aufgenommen; man ist der Meinung, endlich komme wieder ein Mann der Literatur an die Spitze des „kulturbildnerischen Institutes“²⁵⁵ und könne die vorherrschende pädagogische Aufgabe des Theaters erfüllen. Die Forderung, „unter schwersten Umständen die eigene Kultur zu finden“ wird auch seiner Amtszeit seinen Stempel aufdrücken. Die beste Vorgehensweise für ihn wäre, Miletićs Ära zu kopieren, schlägt der Theaterhistoriker Milan Ogrizović vor. Er ist sich durchaus dessen bewusst, dass das Jahr 1909 „ans Ende der ersten Hälfte unseres ständigen Theaters“²⁵⁶ gehört, also ins 19. Jahrhundert. Das Ringen um die Etablierung eines repräsentativen nationalen Stils ist immer noch vom Geist der slawischen Renaissance aus dem 19. Jahrhunderts durchsetzt. Doch kann der in Szene gesetzte Hurrapatriotismus den Geschmack des Publikums nicht mehr treffen. In dieser Periode akkumulieren sich auch Innovationen, die später integrativ eingesetzt werden.

In den fünf Saisonen der ersten Trešćec-Intendantur wurden sogar 25 Stücke deutschsprachiger Autoren aufgeführt. Die Anzahl der französischen Unterhaltungsstücke ist jetzt wesentlich höher als jene der deutschsprachigen. Auch die Zeitgenossen sahen ein, dass aus der deutschsprachigen Dramatik „zwar weniger, doch wertvollere Stücke“²⁵⁷ übernommen wurden. Der Theaterpragmatiker Josip Bach, die 'graue Eminenz' des kroatischen Theaters bis zu seinem Abtritt am 18. Juli 1920, steuerte die Übernahme der deutschsprachigen Stücke zu dieser Zeit und war sich dessen bewusst, welche Rolle das Modell Wiens für das kroatische Theater gespielt hat. Gerade die deutschsprachige Dramatik hielt die kroatische Bühne von seiner Gründung an auf dem Laufenden. Auch in der Vorkriegszeit machen den überragenden Teil deutschsprachiger Dramatik die Stücke von zeitgenössischen modernen Autoren aus. Manches spricht allerdings dafür, dass eher ein Objekttausch als ein echter Strukturwandel stattgefunden hat – oft werden die Stücke mechanisch übernommen und können sich vor dem kroatischen Publikum nicht behaupten, beziehungsweise werden nur als harmlose Unterhaltung akzeptiert.

In der Reihe der Klassiker-Aufführungen ist abermals vor allem Schiller vertreten, erst 1911 kommt als „seltener Gast“²⁵⁸ Goethe mit seinem Jugenddrama *Götz von Berlichingen* zur Aufführung, jedoch mit keiner „starke[n] Bühnenwirkung, da in seinem Drama „Scenen“ überwiegen würden, „deren anschauliche und gedankenmäßige Tiefe jede szenische Folge sprengen“²⁵⁹ würden. In dieser Periode werden drei Dramen von Friedrich Schiller inszeniert.

²⁵⁵ N.N: *Theaternachrichten* „Agramer Tagblatt“, Nr. 186, S. 8, Zagreb 15.8.1909.

²⁵⁶ Ogrizović 1910, S. 52.

²⁵⁷ Ogrizović 1910, S. 49.

²⁵⁸ Il. [Branko Gavella]: *Götz von Berlichingen* „Agramer Tagblatt“, Nr. 292, S. 2-3, Zagreb 21.12.1911.

²⁵⁹ Ebenda.

Zuerst *Kabale und Liebe* und *Don Carlos* im Jahre in der Saison 1909/10 anlässlich der Gedenkfeier des 150. Geburtstags des Dichters, im Jahre 1911 wurden *Die Räuber* neuinszeniert. Mit solchen Gelegenheitsaufführungen wurde der internationalen Bedeutung des Dichters Tribut gezollt. Der beliebte Topos der kroatischen Theaterkritik – der „Kampf um die Freiheit“²⁶⁰ in Schillers Dramen – wird in umfangreichen Artikeln hervorgehoben, die auf diese Weise die Bedeutung des Klassikers nahe bringen wollen. Allerdings behaupten die Kritiker, Schillers Dramen hätten nach der Aufführung als Repertoirestücke keinen Reiz mehr, und betrachten sie als eine „historische Reminiszenz“ oder „Kuriosität“²⁶¹ aus der Vergangenheit. Schon 1911 wurde Schillers Drama *Die Räuber* wiederholt gespielt. Es wurde auf die alte Übersetzung dieses Dramas von Nikola Andrić zurückgegriffen, weil sich die Theaterleitung auf die Publikumswirksamkeit der Dramen Schillers verlassen konnte. Tatsächlich wurde dieses Drama im Allgemeinen wieder positiv beurteilt, insbesondere von dem jungen Publikum, da es einen „tiefen ideellen ethischen Aufschwung“²⁶² aufweist. Vor allem wurden die spannungsvolle Handlung und die publikumswirksamen Elemente hervorgehoben; unter anderem auch die Tatsache, dass Schiller seinen Dramen einen sensationellen, spannungsversprechenden Titel zu verleihen weiß und seine Dramen nicht so „trocken wie Lessing“²⁶³ gestaltet, sodass diese Vorstellung sehr gut besucht und auch wegen der „schönen und geschmacksvollen“ Regie von I. Raić „mit voller Zufriedenheit aufgenommen“²⁶⁴ wurde.

Die Gründe dafür, dass Goethes Dramen beim kroatischen Publikum keine auch nur annähernd so große Beliebtheit genossen haben, wurden schon angeführt. Weiterhin wurden seine klassizistischen Dramen grundsätzlich missgedeutet und können das Vorurteil, dem kroatischen Publikum zu abstrakt und deshalb unverständlich zu sein, nicht abschütteln. In den Vorankündigungen wurde ein Versuch gemacht, diese Defizite zu beheben: die Dramaturgie des Sturm und Drang wurde mit dem Vorbild Shakespeares konfrontiert und der „Geist der Romantik“²⁶⁵ dargelegt. Aber der Übersetzer und Regisseur der kroatischen Erstaufführung von *Götz von Berlichingen* Milan Begović ging einen Schritt weiter und entfernte sich vom aufklärerischen Ton der bisherigen Rezeption. Er bereitete diesen

²⁶⁰ „... velika politička drama slobode.“ Id. [Branko Livadić]: *Schiller: „Don Carlos“* „Obzor“, Nr. 311, S. 278, Zagreb 11.11.1909.

²⁶¹ Dr. D. P. [Dragutin Prohaska]: *Don Carlos Gedenkfeier zum 150. Geburtstag Friedrich Schillers* „Agramer Tagblatt“, Nr. 258, S. 6, Zagreb 12.11.1909.

²⁶² M.G.: *Kraljevsko zemaljsko hrvatsko kazalište* „Narodne novine“, Nr. 273, S. 281, Zagreb 27.11.1911.

²⁶³ „Ne docira ipak onako suhoparno kao Lessing...“ F. G. [Fran Galović]: *Repriza Schillerovih „Razbojnika“* „Hrvatska“, Nr. 24, S. 121, Zagreb 28.11.1911.

²⁶⁴ D.D.E.: *Theater, Kunst und Literatur. Schiller: Die Räuber* „Agramer Zeitung“, Nr. 271, S. 5, Zagreb 27.11.1911.

²⁶⁵ Ebenda.

klassischen Text an Hand der Neuinszenierungen von Max Reinhardt für das Theater vor. Begovićs innovative Regiearbeit kam bei der Kritik gut an, sie befolge nämlich die „Intentionen des großen Dichters“²⁶⁶. Der vielseitige Theatermensch Milan Begović übernahm Stilelemente der Meinungen-Schule, wie zum Beispiel die Betonung visueller Elemente oder Einsetzung von Massenszenen, und kombinierte sie mit den neuen Stimmungsprinzipien von Reinhardt, der Theater als ein „großes Fest“ versteht. Diese Musteraufführung ist als bahnbrechend in der Rezeption Goethes zu bezeichnen, da zum ersten Mal in der Geschichte des kroatischen Theaters die Aufführung eines Klassikers durch einen Schuss Modernität bereichert wurde. Die Innovationen von Max Reinhardt kündigen typologisch eine neue Ära im Zagreber Theater an, nämlich die Blütezeit des Regietheaters in den 20er Jahren, als die neuen Postulate der szenischen Kunst integrativ übernommen wurden und das Zagreber Theater tatsächlich seinen eigenen Stil entwickelte. Gerade zu dieser Zeit meldet sich in der Zeitung „Narodne novine“ Julije Benešić, der zukünftige produktive Intendant des kroatischen Theaters, der kritisch auf solche 'Wiederbelebungsversuche' der Klassiker reagiert. Das Theater sei kein „germanistisches Seminar, wo überlebte Werke studiert wurden“ und die kroatische Literatur stehe sowieso mit der deutschen Literatur weiterhin in einer „intim-familiären Verbindung“²⁶⁷. Mit dieser Rezension reiht sich Benešić unter die zahlreichen kroatischen Intellektuellen, die mit der Forderung „jeglicher Nachahmung fremdländischer Tradition“²⁶⁸ ein Ende zu setzen, den jugoslawischen Enthusiasmus zum Ausdruck bringen.

Der Stein des Anstoßes, das heisst der leichte Anstieg von deutschsprachigen Stücken, war vielleicht vom Zentrum der Monarchie aus gesteuert, da als Reaktion auf den Zuwachs der integrativen Tendenzen allgemein eine verstärkte Kontrolle zu bemerken war. So wurde im Jahre 1910 ein Gastspiel der kroatischen Oper in Sarajevo verboten. Der verstärkte Staatsdruck in der Monarchie, der in diesem Akt zum Ausdruck kam, wurde in der Presse als ein „unerhörter Skandal der Regierung von Banus Tomšić“ angegriffen. Auf solche Machtdemonstrationen des autoritären Systems antwortete die kroatische Öffentlichkeit mit begeisterten Manifestationen des Patriotismus. Im Theater wurden in der Folge die Forderungen nach der „Pflege der kroatischen Kunst, der kroatischen dramatischen literarischen Produktion und der kroatischen Darstellerkunst“ noch lauter, um sein

²⁶⁶ D.D.E.: *Theater, Kunst und Literatur. Goethe: Götz von Berlichingen* „Agramer Zeitung“, Nr. 291, S. 6, Zagreb 21.12.1911.

²⁶⁷ „...ali prema njemačkoj drami stojimo u intimno-familijarnoj vezi. Slavonske drame iznosimo tek onda kad se daju tamo u podalpskoj nizini od Köpenicka do Hamburga.“ J. B.-ić [Julije Benešić]: *Kraljevsko zemaljsko hrvatsko kazalište* „Narodne novine“, Nr. 293, S. 407, Zagreb 21.12.1911.

²⁶⁸ Dr. Dragutin Prohaska: *Zur Theatersaison 1908.-1909.* „Agramer Tagblatt“, Nr. 132, S. 3, Zagreb 12.6.1909.

„Daseinsrecht als kroatisches Landestheater zu erwerben“²⁶⁹, so der damals einflussreiche Theaterkritiker Zdenko Vernić. Da in diesen Jahren das Laibacher Theater nicht tätig war, falle dem Zagreber Theater die „Rolle eines Kulturzentrums“ am Balkan zu. Es hätte damit zehn Millionen Südslawen zu repräsentieren, sodass es sich nicht leisten könne, „nur die Aufgabe eines Durchschnitts-Provinztheaters“ zu erfüllen, sondern sich als ein „vollwertiges Kulturinstitut“²⁷⁰ behaupten müsse. Dies ist allerdings nur mit einer größeren Beachtung des kroatischen bzw. slawischen Repertoires zu erreichen.

Die Gelegenheit zur „patriotischen Erziehung“²⁷¹ sah man im 50jährigen Jubiläum der rein kroatischen Theaterpraxis. Feierlich wurde die glorreiche Vergangenheit als ein „gewaltiger Gärungsprozeß“²⁷² beschrieben. Damit wurde das kollektive Gedächtnis an die ‚Vertreibung‘ deutscher Schauspieler heraufbeschworen, um nochmals die nationale Identität zu behaupten. Das institutionalisierte Nationaltheater konnte man als Prestigeleistung seiner Kultur und als identitätsstiftendes Merkmal für seine Staatsbürger präsentieren. Auf diese Weise wurden auch im Jahre 1910 der Machtpolitik Wiens im Theaterleben nationale kroatische Bestrebungen entgegengesetzt. Zu dieser Gedenkfeier verfasste Milan Ogrizović den Einakter *Am 24.11.1860*, in dem er detailgetreu nach der Rekonstruktion von N. Andrić die Ereignisse im Theater am 24. November 1860 schildert. Die emotionell geladene Darstellung des aktiven Widerstandes der Bevölkerung gegen das Regime stellt eine weitere Aktualisierung der Erinnerungen dar. Diese literarische Inszenierung der ‚Vertreibung‘ zeugt von der integrativen Kraft, die diesem Ereignis noch Jahrzehnte später innewohnt. Im Prolog des Einakters wird im Gespräch der deutschen Fee mit ihrem kroatischen Pendant die Idee der Freiheit und nationalen Befreiung thematisiert, sodass die Aufführung des Einakters in letzter Minute verboten wurde. Verbittert stellten die Journalisten fest: „Einmal unter absolutistischer Herrschaft waren wir im Stande das deutsche Theater zu vertreiben, und heute, unter unserer heimischen kroatischen Herrschaft, dürfen wir es nicht einmal erwähnen?“²⁷³ Aus Angst vor antigermanischen Demonstrationen wurde die Aufführung des Einakters dann doch zugelassen. Solche Vorfälle zeigen das Klima im kroatischen Theater und das Verhältnis zur deutschsprachigen Dramatik.

²⁶⁹ Zd. V. [Zdenko Vernić]: *Kroatische Dramaturgie* „Agramer Tagblatt“, Nr. 135, S. 1-2, Zagreb 14.6.1913.

²⁷⁰ Zd. V. [Zdenko Vernić]: *Ein kritischer Rückblick. Der erste Monat der Theatersaison* „Agramer Tagblatt“, Nr. 228, S. 1-3, Zagreb 4.10.1913.

²⁷¹ „...elemenat onoga apsolutno narodnog i vodeći duh odgoja...“ J.B.-ć [Julije Benešić]: *Kazalište i škola* „Narodne novine“, Nr. 284, S. 1-2, Zagreb 12.12. 1910.

²⁷² N.N.: *24. November 1860. Ein historischer Tag des kroatischen Theaters* „Agramer Tagblatt“, Nr. 268, S. 5-6, Zagreb 24.11.1910.

²⁷³ „Nekoč, pod absolutističkom vladom mogli smo istjerati njemačko kazalište, danas pod našom domaćom hrvatskom vladom ne smijemo to ni spomenuti?“ N.N.: *Protiv proslave hrvatskog kazališta. Cenzura zabranila Ogrizovićev komad za proslavu* „Male novine“, Nr. 293, S. 2, Zagreb 25.11.1910.

Die ambivalente Haltung gegenüber deutschsprachiger Dramatik ist auch an der Rezeption der deutschen Klassiker-Aufführungen abzulesen. Zu dieser Zeit werden *Nathan der Weise* von G. E. Lessing, *Maria Magdalena* von F. Hebbel und *Der zerbrochene Krug* von H. v. Kleist gespielt. Die Rezeption dieser Stücke widerspiegelt besonders treffend die bildungsbürgerliche und identitätsstiftende Rolle des Theaters, insbesondere wenn man bedenkt, dass sie manifest als „mühsames pädagogisches Experiment“²⁷⁴ bezeichnet wurden.

In Lessings Stück *Nathan der Weise* (1912) kamen ausgeprägte negativen Tendenzen der Vorkriegsjahre zum Ausdruck. In der umfangreichen und informativen Vorankündigung in „Narodne Novine“ wurde die Bedeutung „von religiöser Toleranz und Liebe“ gewürdigt und „Ethik und Toleranz“²⁷⁵ als Hauptthemen hervorgehoben. Die geschichtlichen Hintergründe und die frühere kroatische Rezeption mit ihrer Wirkung auf die Dramenpoetik von Franjo Marković, einem kroatischen Tragödienautor des 19. Jahrhunderts, wurden ausführlich besprochen. Von Lessings Dramen ist im kroatischen Theater zuletzt *Emilia Galotti* im Jahre 1866 aufgeführt worden, sodass auf eine Aufführung von Lessing, dieser „stolzen Höhe der deutschen Literaturgeschichte“²⁷⁶, mit Spannung erwartet wurde. Nach solchen Lobpreisungen ist die Wirkung der Besprechung nach der Aufführung in der Zeitung „Hrvatska“ noch schockierender. Die Zeitung „Hrvatska“ war ein Organ der im 19. Jahrhundert gegründeten Rechtspartei, deren starke klerikale Ausrichtung zur Schärfe der nationalistisch ausgerichteten Urteile beigetragen. Das Stück wurde schroff attackiert: es sei eine reine „Apologie des Judentums“ und ein „gräßliches Pamphlet“, das wegen seiner „antichristlichen Tendenz aufs schärfste zu verurteilen“²⁷⁷ sei. Die Inszenierung wurde sogar als ein „erstklassiger Skandal“ bezeichnet; Lessing würde mit diesem Stück den Titel eines „Feindes der katholischen Religion“ verdienen. Angesichts einer solchen Hasstirade verblassten die Kritiken aus „Obzor“, die von einem „Geist der Liebe“²⁷⁸ sprechen, oder die jetzt nur noch lächerliche Konstatierung aus „Hrvatske novine“, Lessing müsse wohl aus Slowenien stammen, da er menschliche Verhältnisse so „slawisch“ warm zeichne. Eine

²⁷⁴ „Glumačkoj umjetnosti pripada samo sadašnjost [...] Sve ostalo je tegotni pedagoški eksperiment, ...“ Id. [Branko Livadić]: *Osvrt na minulu kazališnu sezonu. Drama* „Obzor“, Nr. 56, S. 1-2, Zagreb 24.8.1912.

²⁷⁵ „...djelo vjerske snošljivosti i ljubavi, [...] Ne dogma, nego etika [...] ne zasukanost, nego tolerancija. [...] Slavensko je nešto u ovom visokom – bi reći – mekom i toplom shvatanju njegova morala.“ N.N: *Lessingov „Natan Mudri“*. *Pred premijeru u kraljevskom zemaljskom hrvatskom kazalištu* „Narodne novine“, Nr. 64, S. 3-4, Zagreb 16.3.1912.

²⁷⁶ „...taj ponos njemačke literature“ Id. [Branko Livadić]: *Lessing: Natan Mudri* „Obzor“, Nr. 78, S. 163, Zagreb 16.3.1912.

²⁷⁷ „...ovu apologiju židovstva [...] odurni pamflet na katoličku crkvu [...] ali kao drama u cijelosti i zbog protukršćanske tendencije mora se najenergičnije osuditi.“ N.N: *Hrvatsko kazalište* „Hrvatska“, Nr. 115, S. 2, Zagreb 20.3.1912.

²⁷⁸ „Duh ljubavi, mira i harmonije, koji lebdi preko „Natana Mudrog“ nad svim narodima i religijama, duh je vedrine i radosti.“ „Obzor“, Id. [Branko Livadić]: *Lessing: Natan Mudri* 20.3.1912., Nr. 81, S. 195, Zagreb 16.3.1912.

Reaktion, so ausschließlich wie die aus „Hrvatska“, zeigt in aller Klarheit die Merkmale einer antisemitischen Ideologie auf. Eine solche ideologische Ausrichtung stärkte die Tendenzen zur gewaltsamen Ausgrenzung von Fremdelementen und bildete eine Quelle der Chauvinismen. Nach nur einer Wiederholung wurde die Aufführung abgesetzt, weder die Reputation des Autors noch die antisemitischen Angriffe aus „Hrvatstvo“ haben das Interesse des Publikums auf die Vorstellung gelenkt.

Um vorerst das Publikum für eine Klassiker-Aufführung zu gewinnen, wurde für die Aufführung von Hebbels *Maria Magdalena* (1913) als unmittelbarer Anlass ein zweifaches Jubiläum gewählt. Gedacht wurde des 50. Todestages des Dichters und des 30jährigen Schauspieljubiläums von Ignacij Borštnik. Am Abend vor der Vorstellung wurde sogar ein Vortrag über das bürgerliche Trauerspiel abgehalten, was vom aufklärerischen Willen der Theaterleitung zeugt. Hebbel wurde darin als „Dichter des anbrechenden Realismus“²⁷⁹ gewürdigt, in dessen Spuren die großen zeitgenössischen Dramatiker wie Ibsen, Hauptmann, Strindberg oder Schönherr treten. Damit wurde auch die Aktualität des Stückes unterstrichen. Mit dieser Aufführung kam nochmals der bildungsbürgerliche Auftrag des Zagreber Theaters zum Tragen. Vom selben Autor wurde in derselben Saison das 1906 neuinszenierte Drama *Judith* mit dem Gastspiel der bekannten Wiener Volkstheater-Schauspielerin Emma Boić wiederholt. In der Besprechung wurde die für das deutsche Theater typische Sprechkultur und eine pathetische Unnatürlichkeit hervorgehoben, die dem gewünschten kroatischen Stil nicht entsprechen, aber für das Stück angebracht seien²⁸⁰. Solche Urteile sind als weiterer Versuch der Distanzierung von der deutschen Kultur anzusehen. In der Besprechung dieses Gastspiels hob A. G. Matoš die „veristische Art“²⁸¹ der Schauspielerin hervor, die innovativen Tendenzen in ihrer Schauspielkunst, die gerade bei der Ausbildung des angestrebten ‚eigenen Stils‘ eine wichtige Rolle spielen sollten.

Ein weiteres Schauspieljubiläum brachte eine neue Klassiker-Aufführung auf die kroatische Bühne. Die 30jährige Schauspieltätigkeit des bekannten kroatischen Schauspielers Dragutin Freudenreich wurde mit der Aufführung *Der zerbrochene Krug* von Heinrich von Kleist im Jahre 1913 gewürdigt. Im „Agramer Tagblatt“ meldete sich in diesen Jahren als kompetenter Rezensent der junge Branko Gavella, der spätere Begründer des Regie-Theaters in Kroatien zu Wort und analysierte präzise das Gerichtsdrama und seine Darstellung im

²⁷⁹ A. Herzer: *Hebbel-Borštnik Jubiläum im kroatischen Landestheater* „Die Drau“, Nr. 68(7591), S. 8, Osijek 22.3.1913.

²⁸⁰ Zvonimir pl. Vukelić: *Kazališna kronika. Utisci i dojmovi u sezoni hrvatskog zemaljskog kazališta 1912-1913*, Zagreb 1913, S. 27.

²⁸¹ Antun Gustav Matoš: *Theatralia. Scenski pokušaji, članci o kazalištu i koncertima* (Djela, Bd. 13, 14) Zagreb 1940, S. 9.

kroatischen Theater. Gerade in diesen Jahren entstand mit Benešić und Gavella der Kern der ehrgeizigen Theater-Enthusiasten, die in der Nachkriegszeit das kroatische Theater zur Blütezeit vorantreiben werden. Die Rezensionen von Branko Gavella geben Einblick in das gesamte theatralische Erlebnis. Zuerst wird die Genese des 1807 entstandenen „Genrebildchens“ dargeboten, um den Lesern die „lebensstrotzende Freundlichkeit des Lustspiels“ und die „Lust am dichterischen Können“ näher zu bringen. Erst dann wird die Aufführung selbst kommentiert, die „monoton in Tempus“ gespielt wurde, sodass die „Plastik fehlt“²⁸². Aus einer solchen Besprechung kann man noch heute die Umrisse dieses Theaterereignisses erkennen. Doch weder die Empfehlung einer hervorragenden Komödie noch der hohe literarische Wert des Stückes konnten das Publikum ins Theater locken, „was jeden, der Wert auf nationale Kultur legt, traurig stimmen muss“²⁸³.

Was stand von den deutschsprachigen Novitäten auf dem Spielplan? Von den Lustspielautoren wurde das Salonstück von Raoul Auernheimer *Das Paar nach der Mode* (1913) erneut gut besucht. Es wurde als ein Wiener Lustspiel angekündigt, dessen Autor nach Schnitzler einer der populärsten Wiener Dramatiker ist. Ivo Raić gestaltete einfühlsam die „Eleganz der Salons“ im Wiener Milieu und verlieh der Aufführung das spezifisch wienerische Kolorit, das angeblich „etwas Französisches hat“²⁸⁴ an sich hat. Wiederum wird versucht, eine Typologie zweier Literaturen anhand ihrer nationalen Eigenschaften herauszuarbeiten. Die österreichische Literatur unterscheide sich so von der deutschen, besitze „Gutmütigkeit und Originalität“, was sich hervorragend für die komische Bearbeitung der französischen Salonstücke eigne. Die „Torheiten der mondänen Gesellschaft“ und „spielerischer unsteter Ton“²⁸⁵ treffen „Geschmack und Erziehung“ des Publikums, wie mit einem leichten Anflug von Ironie in „Narodne novine“ festgestellt wurde, sodass sich die Stücke großer Popularität erfreuen. Es wurde als ein großer Burgtheatererfolg ins Repertoire übernommen, genauso wie *Der gutsitzende Frack* (1913), eine Komödie des Erfolgsautors G. Dregely. Zu den Sensationen der Jetztzeit ist auch das „jüdische Stück“²⁸⁶ von Karl Rössler *Die fünf Frankfurter* (1912) zu zählen. Diese Komödie wurde als eine gelungene Premiere gelobt und war als äußerst aktuelle „Attraktion des Burgtheaters während der Intendantur Bergers“²⁸⁷ ausverkauft. Das Thema des Aufstiegs einer jüdischen Geschäftsfamilie (als

²⁸² Il. [Branko Gavella]: *Nationaltheater* „Agramer Tagblatt“, Nr. 274, S. 6, Zagreb 20.11.1913.

²⁸³ „To je nehaj, koji mora svakoga, komu je do narodne kulture iole stalo, duboko rastužiti.“ Id. [Branko Livadić]: *Hrvatsko kazalište: Maeterlinck "Tintagilesova smrt" Kleist "Razbijeni vrč"* „Obzor“, Nr. 318, S. 2, Zagreb 22.11.1913.

²⁸⁴ N.N.: *Prosvjeta* „Narodne novine“, Nr. 290, S. 4, Zagreb 30.10.1914.

²⁸⁵ N.N.: *Nationaltheater* „Agramer Tagblatt“, Nr. 258, S. 8, Zagreb 30.10.1914.

²⁸⁶ „...židovska stvar...“ N.N.: *Rotschildi na pozornici* „Narodne novine“, Nr. 207, S. 1-2, Zagreb 7.9.1912.

²⁸⁷ Ebenda.

historische Vorlage wird die Familie Rottschild genommen) fesselte das Publikum mit einer „glücklichen Balance zwischen Banalem und Künstlerischem“²⁸⁸. Der Kommentar von Z. Vukelić, „uns ist es doch fremd“²⁸⁹ stellt eine für diese Periode typische Feststellung in Richtung nationaler Konsolidierung mit Hilfe von Klischeebildungen dar.

In diesen Jahren stand neben der üblichen Wiederholung von *Lumpazi Vagabundus* auch Nestroys Posse *Einen Jux will er sich machen* (1911) auf dem Spielplan. Im Unterschied zu früheren Reaktionen sind nun nicht nur negative Rezensionen zu lesen. In der „Agramer Zeitung“ wurde die Frage aufgeworfen, ob es möglich wäre, eine „ernste Posse“ zu inszenieren. Schon diese Überlegung kann als eine Umkehr in der Rezeption Nestroys gedeutet werden. Als „etwas echt Wienerisches“²⁹⁰, als ein Stück mit einer guten Idee wurde es gelobt, anstatt es sofort als ein weiteres Stück aus dem Faschingsrepertoire abzutun. Alle Rezensenten kommentieren auch die Art der Lokalisierung von Josip Freudenreich, die früher stillschweigend angenommen worden wäre. Doch bleiben die Aufführungen von Nestroy an die Weihnachts- und Ferienzeiten gebunden und werden nach dem Zusammenbruch der Monarchie immer seltener gespielt.

Neben Erfolgsstücken ist auch die moderne Dramatik gut repräsentiert. So ist wieder L. Thoma auf dem Spielplan anzutreffen, diesmal mit seiner Vereinssatire *Moral*. Sie wurde am 21. November 1908 im Schauspielhaus in München uraufgeführt und kam somit als ein äußerst aktuelles Stück schon am Ende 1909 auf die Zagreber Bühne. Die schlagkräftige Satire auf die kleinbürgerlichen Verhältnisse wurde positiv aufgenommen und es wurde ihr prophezeit, sich lange auf dem Spielplan halten zu können. Allerdings sah A. G. Matoš in dieser Satire den „gewöhnlichen journalistischen Skandal ohne irgendeine Spur der Originalität“. Die Komödie sei so schlecht, dass sie den Mut der kroatischen Dramatikern wecken sollte, sogar sie könnten schwer etwas so Schlechtes zustande bringen²⁹¹. Unbarmherzig griff Matoš die oberflächige Vorbereitung des zeitkritischen Schwanks an, genauso wenig hatte er für die Sensibilität des gesellschaftskritischen Autors übrig.

Nicht weniger scharf kritisierte Matoš das im gleichen Jahr erstaufgeführte Stück des „Wiener Gigerls“²⁹² Hugo von Hofmannstahl. Seine Tragödie *Elektra* wurde in der Öffentlichkeit als literarisches und theatralisches Ereignis erster Klasse aufgenommen und als das wichtigste Theaterereignis der ganzen Saison betrachtet. Dennoch vertrat Matoš

²⁸⁸ „...u autorovu sretnu balanciranju izmedju banalnog i umjetnosti.“ Id. [Branko Livadić]: *Karl Rössler: Frankfurtovci* „Obzor“, Nr. 249, S. 8, Zagreb 10.9.1912.

²⁸⁹ Vukelić 1913, S. 11.

²⁹⁰ D.D.E.: *Theater, Kunst und Literatur. J. Nestroy: Einen Jux will er sich machen* „Agramer Zeitung“, Nr. 248, S. 5-6, Zagreb 30.10.1911.

²⁹¹ Matoš 1973, S. 77.

²⁹² „...bečki gigerl...“ A.G.Matoš: *Malo literature* „Hrvatska sloboda“, Nr. 46, S. 1-2, Zagreb 26.2.1909.

hartnäckig seine Position einer entschieden avantgardistischen Negation und attackierte seine geradezu unanfechtbare literarische Größe, denn Hofmannstahl avancierte sehr früh zum Klassiker der deutschen Literatur und genoss allgemein eine große Anerkennung. So wird auch in „Agramer Tagblatt“ Hofmannstahl von Dragutin Prohaska als der „große deutsche Sprachmeister“²⁹³ gelobt. Aber in Matoš' Augen war *Elektra* eine „echte Parodie“, ein „statisches Drama“, das den „Jargon des ordinären Naturalismus“ mit der „Sauce der Neuromantik“²⁹⁴ in gleichem Maße mische. Für eine so scharfe Kritik des Stückes in der Zeitung „Hrvatska sloboda“ war aber auch die Polemik des Künstlers mit dem damaligen Dramaturgen I. Vojnović mitverantwortlich. Uraufgeführt wurde *Elektra* am 30. Oktober 1903 im Kleinen Theater in Berlin, inszeniert von Max Reinhardt. Gerade dieses Drama kündigt die Umkehr des Autors vom lyrischen Einakter zu größeren Formen mit starker theatralischer Wirkung an. Die kroatische Erstaufführung der musikalischen Tragödie (mit der Musik aus Wagners *Götterdämmerung*) weckte das Interesse des Publikums und wurde als „echte Poesie im Drama“ mit „gewaltigen Wortbehandlung“²⁹⁵ und einer treffenden Darstellung der Atmosphäre gelobt. Dazu trug auch die „moderne Übersetzung“ von M. Begović, die „volles Vertrauen“²⁹⁶ verdiene und der veristische Stil der Schauspielerin N. Vavra bei, die neue Töne anschlug und den Stil der großen Reinhardt-Schauspielerin Gertrud Eysoldt nachahmte. Der kroatische Regisseur wandte Reinhardts Prinzipien der eklektischen und sinnlichen Regie-Inszenierungen an und führte die neuen Tendenzen ins Zagreber Theater. So wurde diese Aufführung zu „ein[em] glückliche[n] Wurf der Leitung“²⁹⁷, weshalb Hofmannstahls *Elektra* in der Nachkriegszeit in der Regie von I. Raić mehrmals wiederholt wurde: 1921 mit einem Gastspiel der Schauspielerin Stanislaw Wysocka und 1922 mit Nina Vavra in der Hauptrolle. Damit ist sie zu einer der bedeutendsten zeitgenössischen Aufführungen geworden. Die Zahl der Hofmannsthal-Inszenierungen ist im kroatischen Theater nach der Jahrhundertwende jedoch rückläufig.

Es kamen auch andere zeitgenössische Dramatiker verstärkt zum Ausdruck, neben Hofmannsthal ist eine stattliche Reihe von Bahr- und Wedekind-Aufführungen zu vermerken. H. Bahr hat die Sympathien der Öffentlichkeit mit seinem Engagement für moderne literarische Strömungen in den slawischen Literaturen erobert, aber mehr noch mit seinem Buch *Dalmatinische Reise* (Berlin, 1909). So wurde er in Zagreb wie „einer der unseren“

²⁹³ Dr. D. Prohaska: *Hugo von Hofmannstahls Elektra*. „Agramer Tagblatt“, Nr. 37, S. 6, Zagreb 16.2.1910.

²⁹⁴ „A pošto se sav taj sos prodaje kao novoromantizam...“ A.G.Matoš: *Malo literature* „Hrvatska sloboda“, Nr. 46, S. 1-2, Zagreb 26.2.1909.

²⁹⁵ Ebenda.

²⁹⁶ Dr. D. P. [Dragutin Prohaska]: „*Agamnemon*“ von Äschylos und „*Elektra*“ eine Tragödie von Hugo von Hofmannstahl „Agramer Tagblatt“, Nr. 38, S. 6, Zagreb 17.2.1910

²⁹⁷ Ebenda.

begrüßt. Als eine Art 'Publicity manager' des Jung-Wien Kreises um A. Schnitzler, R. Beer-Hofmann und H. von Hofmannsthal genoss er hohes Ansehen in der kroatischen Öffentlichkeit.

Eine seiner erfolgreichen Gesellschaftskomödien, *Das Konzert*, wurde im Jahre 1910 im Zagreber Theater „in einer Darstellung freilich, die uns wenig des Dichters Geist übrig ließ“²⁹⁸ aufgeführt. Obwohl das Stück dieses vorzüglichen Vertreters von Modernismus schlecht vorbereitet und gespielt wurde, war das Publikum 'beifallslustig' und belohnte das Engagement des Schriftstellers und nicht nur die theatralische Leistung oder den literarischen Wert dieses Salonstückes. Diese günstige Atmosphäre setzte der Theaterpragmatiker J. Bach gleich um und inszenierte in der selben Saison Bahrs Komödie *Josephine*. Der „wandlungsreiche Könner“²⁹⁹ Bahr setzte in seinem Napoleon-Drama kunstvoll die theatralischen Effekte und Elemente des Feuilletons ein. Deswegen fungierte dieses Stück als eine Aufführung für literarische „Gourmands und breiteres Publikum“³⁰⁰. Dennoch wurde dieses „unbehagliche, unangenehme Stück“ im „Agramer Tagblatt“ als „eine sehr alte Novität“ kritisiert, da Bahr „nicht wie Shaw die Illusion zerstören, sondern nur bizarr wirken“ wolle. Das Stück wurde auch als eine „Jugendsünde Bahrs“ betrachtet, weckte aber zahlreiche Polemiken und wirkte auf diese Weise anregend auf die literarische Atmosphäre dieser Zeit.

Neuaufgeführt wurde Halbes Liebesdrama *Die Jugend*, ein Drama, das einst ähnlich viel Staub aufgewirbelt hatte. Die neueinstudierte Aufführung war eine Wiederaufnahme, denn es fehlten die Neuübersetzungen. Dies haben auch die Zeitgenossen erkannt: „Im Drama geht man mit derselben Planlosigkeit vor. In der Wahl fremder Piecen ist der Zufall der Übersetzungen maßgebend.“³⁰¹, so Matoš. Das Stück über „hypersexuelle Neurastheniker“³⁰² ist „heute im Aufbau überholt“; und Figuren darin sind für das kroatische Publikum nur „Typen denervierter, aber nicht unserer Jugend“. Doch hatte das Moderne darin „damals einen tiefen Eindruck auf uns Jüngste der 'Jungen' hinterlassen“,³⁰³ gab der Rezensent des „Agramer Tagblattes“ zu. Mit zwölf Wiederholungen gehörte *Die Jugend* zu den erfolgreichsten Aufführungen der Saison und war somit durchaus gut kalkuliert. Die zeitkritische Komponente verlor an Brisanz, gerade deshalb kann das skandalumwitterte

²⁹⁸ D. K.: *Nationaltheater*, „Agramer Tagblatt“, Nr. 105, S. 5-6, Zagreb 12.5.1910.

²⁹⁹ D. K.: *Die Praktiken der Leitung des Nationaltheaters*, „Agramer Tagblatt“, Nr. 1, S. 6, Zagreb 3.1.1910.

³⁰⁰ „Nama je – gourmandima – zabavan i ugodan, ali i šira publika to svaki put i ne shvati, [...] No zato Bahr nadoknadi publici ovaj gubitak efektnim scenama i jeftinijim humorom.“ Dr. M. O. [Milan Ogrizović]: *Hrvatsko kazalište*, „Hrvatsko pravo“, Nr. 4534(89), S. 5, Zagreb 3.1. 1911.

³⁰¹ Matoš 1973, S. 128.

³⁰² „...nama će ostati ovi hiperseksualni neurastenikari samo primjeri denervirane omladine a ne tipovi naše mladosti.“ J.B.-ć [Julije Benešić]: *Kraljevsko zemaljsko hrvatsko kazalište*, „Narodne novine“, Nr. 289, S. 122, Zagreb 27.5.1911.

³⁰³ Il. [Branko Gavella]: *Max Halbe: Jugend*, „Agramer Tagblatt“, Nr. 122, S. 7, Zagreb 29.5. 1911.

Drama jetzt das auf spannungsgeladene Sujets begrenzte Interesse des bürgerlichen Publikums zufriedenstellen.

Mit Wedekinds *Erdgeist* inszenierte Bach ein Jahr vor Kriegsausbruch eine Tragödie eines der umstrittensten Dramatikers dieser Zeit. In der Vorankündigung wurde die Leistung des Theaters hervorgehoben, das „hervorragendste Werk der ehemaligen norddeutschen 'jüngeren' naturalistischen Strömung“³⁰⁴ auf die Bühne zu bringen. Als direkte Anregung wurde diesmal die Aufführung des Münchener Künstlertheaters mit der berühmten Schauspielerin Tilla Durieux in der Hauptrolle angeführt. Mit einem geschickten Werbetrick vor der Aufführung, nämlich der Ankündigung, es sei ein Drama „nur für Erwachsene“ wurde das Interesse der Öffentlichkeit geweckt, sodass der Theaterchronist des „Agramer Tagblattes“ ein „gesteckt volles Haus“ verzeichnen konnte. Hervorgehoben wurden auch die gelungene Regie, das gute Zusammenspiel und die „echte Weiblichkeit“ der Hauptdarstellerin Anica Krnic. Das Thema des Stückes stößt aber auf starken Widerstand. Nach Branko Gavella sei es ein „sexuell-psychologisches Dokument für eine ganz besondere Art von Männern“ und „durchgängig zwiespältig in der Zeichnung Lulus“³⁰⁵; in „Narodne novine“ wurde es als „unharmonische Kunst“³⁰⁶ getadelt und die konservativen „Novosti“ bezeichneten es schlicht als „Zirkusnummer“, sogar als „Schweinerei“, welche nur im „Dienste der Bordellliteratur“³⁰⁷ stehen könne. Auch auf dem deutschsprachigen Gebiet hatte dem Dramatiker seine Auseinandersetzung mit dem sexuell-sinnlichen Komplex und die Kritik an bürgerlicher Doppelmoral den Ruf eines 'unmoralischen' Dramatikers eingebracht. Das setzte ihn den Verfolgungen durch die Zensur aus. *Erdgeist* ist noch im Jahre 1892 entstanden, aber erst am 25. Februar 1898 in Leipzig mit Wedekind in der Hauptrolle zur Aufführung gelangt. Die vom Autor gebrauchten antiillusionistischen Stilmittel: Groteske, satirische Überzeichnung und expressiver Dialogstil wurden von der überwiegend konservativen kroatischen Theaterkritik nicht erkannt. Die zukunftsweisenden Tendenzen, die in Wedekind einen Wegbereiter des Expressionismus erahnen lassen, verkannte man als „überspannt“³⁰⁸. Das ablehnende Urteil dieser Rezensionen bestätigt nochmals die konservative und traditionsgebundene Ausrichtung des Zagreber Publikums in dieser Zeit.

³⁰⁴ „Jedan od najistaknutijih i najoriginalnijih zastupnika nekadanje sjevernonjemačke „mladje“ naturalističke struje.“ N.N: *Wedekind: Zemski duh* „Obzor“, Nr. 164, S. 2, Zagreb 18.6.1913.

³⁰⁵ Il. [Branko Gavella]: *Max Halbe: Jugend* „Agramer Tagblatt“, Nr. 142, S. 7, Zagreb 23.6.1913.

³⁰⁶ N.N: *Hrvatsko kazalište* „Narodne novine“, Nr. 139, S. 405, Zagreb 29.6.1913.

³⁰⁷ „Umjetnost Wedekindova ima nešto slomljeno, iskidano, neharmonično i senzacionalno u lošem smislu [...] cirkusijada...“ Gmaz: *Zemski duh* „Novosti“, 24.6.1913.

³⁰⁸ „Cijela stvar je nastrano i površno izvedena, ...“ D.: *„Zemski Duh“ od Franka Wedekinda* „Slobodna riječ“, Nr. 143, S. 2, Zagreb 24.6.1913.

Im Gegensatz zu dem provokanten Stück Wedekinds wurde das traditionell angelegte Stück *Das Haus am Meer* (1913) von Stefan Zweig im Allgemeinen positiv aufgenommen. Der Autor sollte sogar der Premiere beiwohnen. Eingeladen wurde er von seinem Bekannten Josip Kosor, einem im Ausland um den Durchbruch ringenden kroatischen Dramatiker. Damit kam nochmals der positive Austausch im multinationalen Gefüge der Monarchie zum Ausdruck. Dem Stück dieses wichtigen Repräsentanten der Wiener Moderne, der sgn. „archaisierten Moderne“³⁰⁹ wurde „lebendiges Interesse“³¹⁰ und viel Beifall entgegengebracht.

2.3.2. DER ERSTE WELTKRIEG UND DAS KROATISCHE THEATER

Der Kriegsausbruch im Jahre 1914 schlägt sich sofort auch im Theaterleben nieder. Die plötzliche Veränderung der Situation ist am Wandel der Pressestimmen abzulesen. In der ersten Hälfte des Jahres dominieren die üblichen Auseinandersetzungen über die Funktion des Theaters den Pressespiegel, während nach der Kriegserklärung das zentrale Thema die Position des Theaters in Kriegszeiten geworden ist. Bis zu Julikrise 1914 wurde unermüdlich wiederholt, das Zagreber Theater sei das „Zentrum des geistigen Strebens aller Südslawen“ und „Vermittler zwischen den Slowenen und Serben“³¹¹ und müsse deshalb mit seinen künstlerischen Leistungen an der Spitze seiner Zeit bleiben. Zagreb sei „die kulturellste Stadt in den südslawischen Ländern“ und dürfe seine integrative Führungsposition nicht hergeben, lässt sich im Feuilleton des „Agramer Tagblattes“ lesen. Milan Ogrizović³¹² verfolgt ähnliche Ziele, wenn er vom Theaterleben in Deutschland berichtet und sich mit den Bühneninnovationen von Max Reinhardt auseinandersetzt. Die aktuellen Informationen sollen dem Zagreber Theater verhelfen, „guten Schritt mit dem, was draußen bei großen Kulturvölkern hervorgebracht wird“³¹³ zu halten, und so ein dem Nationaltheater angemessenes Niveau zu behalten. Auch der damals veröffentlichte Bericht aus der Wiener „Zeit“ betont die repräsentative Funktion des Zagreber Theaters. In diesem kurzen historischen Überblick erwähnt der Berichterstatter die Wurzeln des Zagreber Theaters im illyristischen Programm der politischen und kulturellen Vereinigung aller Südslawen und seine kulturelle Funktion. Der Artikel schließt mit folgender Feststellung: „Wir können kühn

³⁰⁹ „...arhaizirana moderna...“ –a: *Premijera „Kuće kraj mora“*, „Narodne novine“, Nr. 300, S. 38, Zagreb 7.10.1913.

³¹⁰ „Elitno občinstvo pratio je živim zanimanjem predstavu i mnogo odobralo.“ Ebenda.

³¹¹ Z. R.: *Literarische Revuen*, „Agramer Tagblatt“, Nr. 28, S. 1-2, Zagreb 5.2.1914.

³¹² Dr. M. O: *Feuilleton*, „Agramer Tagblatt“, Nr. 46, S. 1-2, Zagreb 31.4.1914.

³¹³ Z. R.: *Literarische Revuen*, „Agramer Tagblatt“, Nr. 28, S. 1-2, Zagreb 5.2.1914.

behaupten, dass unser heutiges Repertoire mit jenem Europas einherschreitet.³¹⁴ Diese hohe Einschätzung der eigenen Position findet seine Rechtfertigung in der geschichtlichen Rolle im Kampf für die kulturelle Emanzipation und Homogenisierung der Nation. Gerade zu dieser Zeit wird das Theater, die „kulturelle Heilstätte“, mit einer königlichen Subvention von 40 000 Kronen vor einer weiteren finanziellen Krise gerettet. Die regierungsnahen „Narodne novine“ betrachten diese Tatsache als einen Beweis der Gnade und der „väterlichen Fürsorge für den kulturellen Aufschwung des kroatischen Volkes“³¹⁵. Erstaunlich gut funktioniert die Symbiose von programmatischer proslawischer Orientierung und treuer Loyalität gegenüber der Regierung. Die Manifestationen des slawischen Geistes im Theater lassen vor dem Krieg nach, woran die veränderte Atmosphäre in Kroatien erkennbar ist. Sie ist eine Folge der neuen Einstellung der kroatischen Öffentlichkeit zur südslawischen Vereinigung nach der Ermordung des Erzherzogs Franz Ferdinand und seiner Frau in Sarajevo. Die Sympathien aller südslawischen Völker waren während der Balkankriege auf der Seite der Serben, jetzt aber stellt sich die Mehrheit des kroatischen Volkes eindeutig auf die Seite des Kaisers.

In der zweiten Jahreshälfte, nach dem 28. Juni 1914, bestimmen die Kriegsberichte und die ersten unmittelbaren Reaktionen auf den Krieg nicht nur die Nachrichten, sondern auch die Theaterrezensionen. Die propagandistische Maschinerie wird sofort in Gang gesetzt. Man stellt die Frage, ob es überhaupt sinnvoll ist, Theatervorstellungen zu halten, während sich „unsere Monarchie im gigantischen Kampf für ihre vitalen Interessen“ befinde. Die Existenzberechtigung des Theaters sei im kulturell-sozialen Bereich zu suchen, das Theater habe die Aufgabe einer „erzieherischen Institution“³¹⁶, die das Volk moralisch unterstützen solle. Die Anekdote von einem Offizier, der direkt von der Frontlinie das Geld für seinen Abonnentenplatz nachgeschickt habe³¹⁷, wurde gern als ein exemplarischer Beweis der Rolle des Theaters in Krisenzeiten angeführt. Der Theaterbesuch lässt zu Kriegesbeginn nach, um später jedoch ungeahnte Höhen zu erreichen. So lief im Jahre 1916 der Theaterbetrieb auf Hochtouren, die sogenannten „konnationalen“³¹⁸ Flüchtlinge, also Flüchtlinge aus den slawischen Nachbarnländern, haben einen ungeahnten Theaterenthusiasmus mitgebracht. Mit Gelegenheitsoperetten, Kriegsbildern und Unterhaltungsdramatik, aber auch mit einem

³¹⁴ N.N: *Königl. Kroatisches Landestheater in Agram (Zagreb)* „Die Zeit“, Nr. 4360, S. 25, Wien 15.11.1914.

³¹⁵ „...Kako vladar očinski skrbi prati naš kulturni razvitak za stalan i uspješan napredak zemlje i naroda u svim granama kulturnog života.“ N.N: *Njegovo Veličanstvo hrvatskom kazalištu* „Narodne novine“, Nr. 34, S. 1, Zagreb 12.2.1914.

³¹⁶ „Novosti“, 8.9.1914.

³¹⁷ „...onaj čestiti hrvatski časnik koji je s ratišta poslao našoj kazališnoj upravi novce za svoje stalno mjesto u kazalištu, ... rješio je jedno kulturno-socijalno pitanje.“ D.: *Kazalište i rat* „Narodne novine“, Nr. 218, S. 1-2, Zagreb 11.9.1914.

³¹⁸ Rv.: *Theaterbericht (Paralipomena zum Saisonschluss)* „Agramer Tagblatt“, Nr. 179, S. 2-3, Zagreb 1.7.1916.

direkten Verbot französischer Stücke reagierte die Theaterleitung auf den Kriegszustand. Der Intendant Vladimir Treščec-Branjski wurde am 24.11.1914 in ein höheres öffentliches Amt versetzt und überlässt die Theaterleitung dem Konsortium der Künstler J. Bach, S. Albini und I. Raić. Viele Mitglieder des Schauspielensembles wurden einberufen, was sich auch auf den Spielplan ausgewirkt hat.

2.3.3. DAS KRIEGSREPERTOIRE

Welche Stücke sind nun im deutschsprachigen Repertoire des Zagreber Theaters in den Kriegsjahren verzeichnet? Die Anzahl deutschsprachiger Stücke ist mit dem Ausbruch des Krieges deutlich gestiegen, was eine Folge jenes Beschlusses ist, der für Zagreb wie für den ganzen Raum der Monarchie galt, nämlich die Autoren aus den Feindesländern³¹⁹ zu boykottieren (hier aus dem Artikel von M. Šehirov aus «Večernja pošta» in Sofija, übertragen in «Hrvatska»). Die Anzahl der modernen Dramatiker ist immer noch beträchtlich, allerdings überwiegen im Repertoire Operetten und Unterhaltungsstücke. Schwänke von Arnold und Bach (*Die spanische Fliege*, 1914) oder Possen wie jene von Engel und Horst (*Der Schrei nach dem Kind*, 1914, *Der Himmel auf Erden*, 1915) beziehungsweise Raimund Leon und Alexander Engel (*Fräulein Witwe*, 1916) sind reichlich im Spielplan vertreten. Zu dieser Zeit wurden in Zagreb erste Lichtspielhäuser eröffnet, als Reaktion auf den Publikumsabgang wurde prompt eine Parodie inszeniert: *Filmzauber* von R. Bernauer und R. Schanzer. Der kroatische Schauspieler und Übersetzer Arnošt Grund lieferte zu dieser Zeit zahlreiche „Localisierungen“ von Unterhaltungsstücken, wie zum Beispiel *Hydra* (1915) von Karl Ettlinger, ein Schwank „ohne Ehebrüche und komische Situationen“. Gavella kommentiert jedoch solche Stücke ironisch: „Das zahlreiche Publikum scheint sich gut unterhalten zu haben.“³²⁰ Angesichts einer so hohen Anzahl an Unterhaltungsstücken wird in „Narodne novine“³²¹ Nestroys Posse wieder abschätzig beurteilt, und die Hoffnung geäußert, *Lumpazi* verschwinde endlich endgültig vom Repertoire.

Im Rahmen der populären Dramatik ist eine interessante Premiere zu erwähnen, *Das Beschwerdebuch* (1914) von Karl Ettlinger, mit welchem dem kroatischen Publikum ein repräsentatives Drama der deutschen Heimatkunst vorgestellt wurde. Es handelt sich um ein

³¹⁹ „... jer je u odlučujućih faktora u cijeloj monarkiji još na početku rata došlo do zaključka, da se imadu bojkotirati pisci neprijateljskih država.“ *Evropski rat i hrvatsko kazalište* „Hrvatska“, Nr. 963, S. 27, Zagreb 19.1.1915.

³²⁰ Il. [Branko Gavella]: *Nationaltheater* „Agramer Tagblatt“, Nr. 207, S. 6, Zagreb 7.9.1915.

³²¹ „...nadamo se takodjer, da je *Hudi duh* s Bog zna kojom već reprizom takodjer izdahnuo,...“ N.N: *Osvrt na prošlogodišnju kazališnu sezonu* „Narodne novine“, Nr. 160, S. 1-2, Zagreb 15.7.1914.

Volksstück in der Art von einem Klassiker der Gattung L. Anzengruber. Die Leistungen Ettlingers wurden mit ihm oder auch mit jenen von P. Rosegger verglichen. Als neu und innovativ in diesem traditionellen Konzept wurde sein gelungener satirischer Einfall hervorgehoben. Dem kroatischen Publikum war er als Mitarbeiter der satirischen Zeitschriften *Jugend* und *Fliegende Blätter* wohl bekannt, da zu dieser Zeit das Bildungsbürgertum überwiegend zweisprachig gewesen ist. Die in bayerischer Mundart geschriebene Komödie wurde in den kajkawischen Dialekt übertragen. Dennoch wurde das Bemühen des Ensembles nicht mit einem entsprechenden Publikumsbesuch belohnt. Noch ein Volkstück wurde in dieser Periode inszeniert, die Komödie *Der Schatzgräber* (1915) des wenig bekannten Autors Carlot Gottfried Reuling. Der im Jahre 1902 entstandene, wenig anspruchsvolle Bauernschwank wurde als eine „verspätete Ausgrabung“ bezeichnet. Er gab den Kritikern wie Julije Benešić Gelegenheit, die eigene dramatische Produktion und den Mangel an heimischen Volksstücken in der Manier Anzengrubers zu beklagen.

In der Spalte der zeitgenössischen Dramatik sind die bewährten Dramatiker A. Schnitzler, H. Bahr, G. Hauptmann, M. Halbe oder H. von Hofmannsthal vertreten. Auch in den harten Kriegsjahren gab sich die Theaterleitung Mühe, dem Publikum aktuelle Werke zu präsentieren. Dieses Unterfangen gelang jedoch nur teilweise – es entstand eine Lücke, die später nur mühsam geschlossen werden konnte. Dies soll ein Vergleich mit dem tschechischen Theaterleben zu dieser Zeit bestätigen. Gerade in Prag wurde 1916 ein wichtiges Drama des Expressionismus, *Der Sohn* von Walter Hasenclever, uraufgeführt. Es ist hinzuzufügen, dass in Prag bis zum Jahr 1945 ein deutschsprachiges Theater existierte. Für Zagreb ist jedenfalls anzumerken, dass während des Krieges ausschließlich die bereits bekannten Autoren im Spielplan waren, und nur wenige neue Dramen sind zur Aufführung gekommen. Nach dem Krieg ging der direkte Anschluss an das Wiener Theaterleben nahezu vollständig verloren. Der quantitative Rückfall ist in diesem Fall auch mit einem qualitativen verbunden (vgl. Diagramm 2).

Im Jahr 1914 wurde von der modernen Dramatik Bahrs Komödie *Der Querulant* inszeniert, fand aber weder bei der Kritik noch beim Publikum viel Verständnis. Es wurde als „übungshaftes, misslungenes Stück“³²² betrachtet, als eine „typische Komödie eines Feuilletonisten“³²³, die „ohne Handlung und geistlos“³²⁴ ist. Die „ausgedehnten Dialoge“ und

³²² Il. [Branko Gavella]: *Nationaltheater* „Agramer Tagblatt“, Nr. 274, S. 6, Zagreb 21.11.1914.

³²³ „Bahrov „Pravdaš“ tipična je komedija feljtonista, bez radnje i bez govora, rastegnutih prilično neduhovitih dijaloga ... pisac se htio narugati sudstvu i ljudskim zakonima, pa se zapleo u filozofiranje kakvih ima dosta za kavanskim stolovima.“ Id. [Branko Livadić]: *Pravdaš* „Obzor“, Nr. 321, S. 3, Zagreb 21.11.1914.

³²⁴ „...ali za nas južnjake treba živahnosti i neprestane akcije,...“ *: *Pravdaš* „Novine“, Nr. 65, S. 3-4, Zagreb 21.11.1914.

die „für Cafehäuser typischen Überlegungen vom Gerichtswesen“ konnten beim Publikum nur Langeweile erwecken, da wir „Südländer“ – so „Novine“ – „mehr Aktion brauchen“. Ungeniert wurden solche nationalen Klischees eingesetzt und sie verfügen in den Rezensionen immer noch über den gleichen Stellenwert wie die literarischen oder bühnentechnischen Erläuterungen. So wurde Bahrs Komödie nur einmal wiederholt. Trotz dieses Misserfolgs wurde in der nächsten Saison seine Komödie *Die Wienerinnen* aus dem Jahr 1900 inszeniert. Diese Art der Wiener Salonkomödie war sehr beliebt und die Atmosphäre der Wiener Salons zog die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich. Auch die Kritiker beurteilten das Stück weniger scharf. Die „leichtwindige“ Komödie mit Figuren von „echt Wiener Zuschnitt“ sei „feinfühlig, pointiert und präzise“, obwohl dem Autor die „Mittel des originalen dramatischen Aufbaus“ fehlen würden: „Er strengt sich an, Gestalt und Ausdruck für seine Ideen zu finden, und doch bleiben es nur Worte ohne jeglichen dramatischen Gewicht.“³²⁵ Im Geiste seiner „Causerie“³²⁶ weiß Bahr mit dem für ihn typischen „potentiellen Feuilleton in jedem Drama“³²⁷ das Publikum gut zu unterhalten. Seine geschickte Nachahmung und der leicht erkennbare Einfluss des französischen Konversationsstückes wurden als positiv empfunden. Die Atmosphäre der Wiener Salons der Jahrhundertwende bestimmt auch Max Mells Einakter *Barbier aus Berriac*. Er wurde von J. Bach 1915 als eine interessante literarische Premiere des populären Wiener Autors inszeniert. Sein Name ist auch der einzige neue Name unter den anspruchsvolleren deutschsprachigen Autoren im Repertoire des Zagreber Theaters.

Nochmals wurde auch der bekanntesteste Dramatiker des Naturalismus Hauptmann dem Zagreber Publikum präsentiert. Im Jahre 1915 wurde seine 1892 entstandene Künstlerkomödie *College Crampton* aufgeführt. Obwohl der Autor die Sympathie der Kritik genoss und die Aufführung gut gespielt wurde, blieb das Theaterhaus halb leer. Aber sein im Jahre 1916 gespieltes Nocturnes *Elga* war ein durchschlagender Erfolg. Es wurde „ohne Zweifel ein Zugstück allerersten Ranges“³²⁸. So sicherte sich Hauptmann mit einer relativ unbekannten Bearbeitung von Grillparzers Stoff *Das Kloster bei Sendomir* (1829) die Gunst des Publikums. Dennoch übertrug „Obzor“ aus der deutschen Presse die ablehnende Reaktion auf die „intensive Romantik“ in diesem Stück aus der Feder des führenden deutschen Theaterkritikers Alfred Kerr³²⁹. So sollte das Publikum eine vollständige Information

³²⁵ -Il-[Branko Gavella]: *Nationaltheater* „Agramer Tagblatt“, Nr. 271, S. 7-8, Zagreb 20.11.1915.

³²⁶ „...duhoviti feljtonista causer i promatralac...“ N.N: *Bečkinje* „Jutarnji list“, Nr. 1317, S. 6, Zagreb 20.11.1915.

³²⁷ „...do drame potencirani feljton...“ Id. [Branko Livadić]: *Bečkinje* „Obzor“, Nr. 335, S. 2, Zagreb 20.11.1915.

³²⁸ B-č: *Gerhard Hauptmann: Elga* „Agramer Tagblatt“, Nr. 89, S. 6, Zagreb 31.3.1916.

³²⁹ „Zanimljiv njemački kritik, Alfred Kerr, ruga se svemu tome i uznosi pjesnika koji je jednoj gradji suhe konvencije kasnije romantike dao pravu melodiju: „Hauptmannovo je djelo... Chopin.“ Id. [Branko Livadić]:

bekommen. Im Herbst desselben Jahres wurde dann Hauptmanns spätnaturalistische Tragikomödie *Die Ratten* inszeniert. Das das ganze Stück prägende „tiefe Mitleid“³³⁰ brachte ihm den Titel eines „deutschen Čechovs“. In dieser Rezension wird auch eine imaginäre „slawische Komponente“ bei Hauptmann erwähnt, die seine deutsche „Korrektheit und Trockenheit“ mildere. Darin kommt nochmals die Hartnäckigkeit der nationalen Klischees zum Vorschein. Danach hatte ihn die kroatische Schriftstellerin Adela Milčinić in Schreiberlau als einen sich als 'Dichter der Nation' ausgebenden Autor kennengelernt, der eine gewisse Ähnlichkeit mit Goethe zu pflegen suchte. Ihr Bericht in „Novosti“³³¹ hat seinen Status eines „lebenden Klassikers“ in der kroatischen Öffentlichkeit bestätigt. Dann wurden auch die Aufführungen durch erhöhten Publikumsbesuch belohnt.

Aber schon die nächste Aufführung verzeichnete einen schwachen Besuch. Über die Aufführung von Schönherrs Drama *Der Weibsteufel* (1915) im Zagreber Theater wird sogar die „Grazer Post“ berichten, trotzdem blieb das Publikumsecho schwach. Unterstrichen wurde die Aktualität des Stückes, das zur gleichen Zeit in Wien und Berlin bei M. Reinhardt gespielt wurde, sowie seine höchst interessante Dramaturgie. Die „mächtige Tradition des deutschen Volksstückes in Art von Bauernfeld oder Anzengruber“ wird hier glücklich mit naturalistischen Elementen verquickt. Dem Autor wurde seine „volle Reife“³³² zuerkannt.

Eine literarisch ebenso wertvolle Premiere war Hofmannsthals Einakter *Der Thor und der Tod*, der im gleichen Jahr als Regie-Debüt von Alfons Verli im kroatischen Theater inszeniert wurde. Seine szenische Gestaltung und die gut getroffene Atmosphäre kündigen die großen Regie-Erfolge der folgenden Jahren an. Gavella kritisiert aber vorsichtig die Struktur dieses Jugendwerks von Hofmannsthal, denn der „dramatische Aufbau“ erscheine doch als „eine nicht immer konforme Hülle für subtile, lyrisch empfundene Gedanken“³³³. Dieser Einakter ist der einzige frühe Einakter Hofmannsthal, der unter der Leitung Ganghofers 1898 in München uraufgeführt wurde. Zehn Jahre später inszenierte M. Reinhardt für die Berliner Kammerspiele dieses Stück und gerade diese Aufführung konnte der Antrieb für die Inszenierung Verlis gewesen sein. Wenn man bedenkt, wie rar die Hofmannsthal-Aufführungen waren, ist diese Inszenierung in Zagreb inmitten des Krieges als ein bedeutender Theatererfolg zu bezeichnen.

Gerhard Hauptmann: *Elga* „Obzor“, Nr. 50, S. 2-3, Zagreb 31.3.1916.

³³⁰ „I sami njemački kritičari često spominju neku „slavensku natruhu“ u Hauptmannovim djelima, no to mu ne spočitavaju, nego upravo ističu kao prednost, koja ublažava njemačku korektnost i suhoparnost.“ Nina Vavra: *Parcovi* „Narodne novine“, Nr. 245, S. 1-2, Zagreb 25.10.1916.

³³¹ „Novosti“, 26.10.1916.

³³² „...opaža se zrelost pozorišnog majstora, ...“ Id. [Branko Livadić]: *Karlo Schönherr: Žena vrag* „Obzor“, Nr. 97, S. 2, Zagreb 7.4.1915.

³³³ Il. [Branko Gavella]: *Feuilleton* „Agramer Tagblatt“, Nr. 231, S. 2, Zagreb 5.10.1915.

Ein Beweis dafür, dass das Zagreber Theater auch in den Kriegsjahren produktiv war, stellt eine äußerst aktuelle Aufführung aus dem Kriegsjahr 1917 dar. Die Komödie *Der Snob* von Carl Sternheim wurde als ein „hypermoderner Monolog“ inszeniert. Die Aufführung bot den Rezensenten die Gelegenheit, die jüngsten deutschen Schriftsteller um den Kreis „Der jüngste Tag“ – René Schikele, Franz Werfel, Franz Kafka und Kasimir Edschmidt – dem Lesepublikum vorzustellen. Zudem inszenierte I. Raić das Stück nach Vorbild von Albert Bassermann für die Münchener Kammerspiele. Damit konnte diese Aufführung nachweisen, dass auch zu dieser Zeit im Zagreber Theater ohne grössere Verzögerung die neuesten literarischen Trends übernommen wurden, was nach dem Zusammenbruch der Monarchie nicht der Fall sein wird. Die provozierende Aktualität der Komödie Sternheims spaltete die Kritiker: Gelobt wurden die „illustrierte[n] Szenen zu einem Typus welcher an sich wirken soll“ und die „scharfe Ironie“³³⁴. Die Gestalten bewegen sich „an der Scheide zwischen Realismus und Karikatur“³³⁵. Andererseits wurden das „alte Motiv“ und die „nicht konsequent ausgearbeitete Handlung“ als eine „Gefahr des Präsens“³³⁶ erkannt. Gewarnt wurde also vor der Übernahme der zeitgenössischen Stücke – es sei mit Risiken eines niedrigen Publikumbesuches verbunden, was noch ein Umstand ist, der nicht viel Raum für Theaterexperimente übrigläßt.

Dies war jedoch mit einem zu dieser Zeit immer wieder aufgeführten Autor, mit A. Schnitzler, nicht der Fall. Aus dem „festlichen Anlaß“ des 25jährigen Jubiläums der Einakter-Zyklen *Anatol* wurde im Jahre 1916 erstmalig der vollständige Zyklus inszeniert: „diese feinen, kleinen und zarten Dinger können schon auf eine ganz respektable, jubiläumsfähige Vergangenheit zurückblicken“³³⁷. Der subtile Regisseur der Salonstücke I. Raić konnte die „feine Stimmung“³³⁸ vortrefflich zur Geltung bringen. Dem Zyklus wurde wieder eine „halbslawische literarische Sentimentalität“ mit für slawische Völker typischen „zarten und feinfühligem Sichtweisen“³³⁹ attestiert, welche Hand in Hand mit dem „Zauber der Spielereien“³⁴⁰ geht. Diese Eigenschaften bringen auch den entsprechenden Publikumsbesuch, denn uns stehen „Bahr, Schnitzler und Altenberg weitaus näher als der schwere, ferne und

³³⁴ „Novosti“, 2.5.1917.

³³⁵ Nv.: *Nationaltheater* „Agramer Tagblatt“, Nr. 123, S. 5-6, Zagreb 6.5.1917.

³³⁶ „Motiv je uopće star, radnja teče mlitavo, dosjetke, ukoliko ih ima, svakidašnje, a glavni karakteri nerazrađeni. [...] najkobnije je njegovo značenje sadašnjosti.“ F. R.: *Snob* „Novine“, Nr. 10, S. 3-4, Zagreb 2.5.1917.

³³⁷ Il. [Branko Gavella]: *Feuilleton* „Agramer Tagblatt“, Nr. 96, S. 6, Zagreb 31.1.1916.

³³⁸ N.N.: *Iz hrvatskog kazališta* „Hrvatska riječ“, Nr. 23, S. 5, Zagreb 28.1.1916.

³³⁹ „Stari Bajovari, Markomani, Kvadi i Vindobonci zacijelo bijehu Slaveni, jer im potomci zadržase iste one nježne i tankočutne poglede na život kao i mi Liburnijci, Panonjani i Dalmate.“ J.B-ć [Julije Benešić]: *A. Schnitzler: Anatol* „Narodne novine“, Nr. 24, S. 4, Zagreb 31.1.1916.

³⁴⁰ Il. [Branko Gavella]: *Feuilleton* „Agramer Tagblatt“, Nr. 96, S. 6, Zagreb 31.1.1916.

mystische Swedenborg³⁴¹. Mit einem Hauch von Verklärung wurde Wien mit seiner literarischen Atmosphäre beschworen: „Seit jeher hat uns diese Stadt angezogen, und wie!“³⁴² Die Rolle Wiens als ein ausgesprochen bedeutendes Kulturzentrum und der künstlerische Wert dieser Aufführung lassen jegliche nationale Vorbehalte fallen, womit theatertypische Leistungen in den Vordergrund treten können.

Ein Jahr danach wurde Schnitzlers Komödie *Liebelei* wiederholt. Kommentiert wurde vor allem der Text und der Status des Autors und nicht die Aufführung selbst, was in den damaligen Rezensionen oft der Fall war. Unterstrichen wurden das Geistreiche des Stückes, dass das Geistige nicht überwuchere, und seine „feine, sentimentale Note“³⁴³. Interessant ist die Bemerkung, es habe nicht mehr den einstigen jungwienerschen weltschmerzlichen Beigeschmack, und der typisch wienersche Anschlag dieses Stückes bekomme „selbst einen tieferen Sinn“³⁴⁴. Daraus ist zu schließen, dass dem Wiener Dramatiker in Kroatien zu dieser Zeit der Status eines modernen Klassikers eingeräumt wurde. Im Diagramm 1. ist ein leichter Anstieg deutschsprachiger Stücke in Kriegszeiten zu bemerken. Diese Tatsache ist in vielerlei Hinsicht der politischen Kriegspropaganda zu verdanken, was auch die Anwesenheit des regierenden Banus Skerlec bei der Reprise der *Liebelei* im Jahre 1916 beweisen kann.

In aller Kürze ist noch der Status der Klassiker-Aufführungen zu erwähnen. Ihre Anzahl blieb weiterhin niedrig. Zwei Wiederaufnahmen sind zu erwähnen: Hebbels *Judith* mit dem Gastspiel der bekannten Schauspielerin S. Wysocka (1914) und Grillparzers *Medea* aus dem Jahr 1916. Es war ein Jubiläumsjahr – der 125jährige Geburtstag Grillparzers, *Medea* wurde aber „aus Pietät gegenüber Wien“³⁴⁵ gespielt, behauptet zumindest Julije Benešić. Er bezeichnet es auch als ein „kraftloses Metternich-Drama in den griechischen Kostümen“³⁴⁶ und fördert eine größere Anzahl der einheimischen Klassiker im Repertoire. Doch wurde diese klassische Aufführung nach einer langen Abwesenheit der Klassiker im Repertoire von anderen Rezensenten als ein „interessantes Dokument“³⁴⁷ empfohlen. Dabei seien „allgemeine Stil- und Farblosigkeit der ganzen Vorstellung“³⁴⁸ nicht zu verbergen – so Gavella, denn sie erzielte „keine mächtige szenische Wirkung“. In der darauf folgenden

³⁴¹ „Bahr, Schnitzler i Alternberg, jer ova tri imena su nama bliža nego težki, daleki i mistični Swedenborg.“ J.B-ć [Julije Benešić]: *A. Schnitzler: Anatol* „Narodne novine“, Nr. 24, S. 4, Zagreb 31.1.1916.

³⁴² „Kako nas je taj grad vazda privlačio!“ N.N.: *Anatol* „Jutarnji list“, Nr. 1386, S. 2, Zagreb 30.1.1916.

³⁴³ Ebenda.

³⁴⁴ -nv.: *Nationaltheater*, „Agramer Tagblatt“, Nr. 9, S. 7, Zagreb 11.1.1917.

³⁴⁵ „Medea se igra iz pieteta u Beču...“ J. B-ć [Julije Benešić]: *Grillparzer: Medea* „Narodne novine“, Nr. 18, S. 4, Zagreb 24.1.1916.

³⁴⁶ „...ova Metternichovska drama u grčkim kostimima nama snage da proizvede dojam istinitosti života.“

Ebenda.

³⁴⁷ „Grillparzerova je „Medeja“ zanimljiv dokumenat...“ Id. [Branko Livadić]: *Grillparzer: Medea* „Obzor“, Nr. 22, S. 2, Zagreb 23.1.1916.

³⁴⁸ Il. [Branko Gavella]: *Nationaltheater* „Agramer Tagblatt“, Nr. 21, S. 3, Zagreb 23.1.1916.

Periode wird Grillparzer kaum noch im Zagreber Theater inszeniert – damit verwirklichte sich das theatralische Verdikt Gavellas.

Aber die bedeutendste Klassiker-Aufführung der Kriegsjahre war das Regie-Debüt Gavellas. Der studierte Germanist und Wiener Philosophie-Doktorand inszenierte im Jahre 1914 Schillers *Die Braut von Messina*. Der offizielle Anlass für die Aufführung war das 111-jährige Jubiläum der Uraufführung der Tragödie in Weimar, aber Gavella wollte mit seiner Wahl dieses anspruchsvollen Klassiker-Stückes vielmehr ein Zeichen seiner hohen künstlerischen Ansprüche setzen. Nun blieb seine künstlerische Leistung jedoch von Kriegswirren überschattet. So wurde vor allem vom niedrigen Publikumsbesuch berichtet, „in der Zeit der Kino-Filme kommen nicht mehr als 100 Menschen in eine Klassiker-Aufführung“³⁴⁹. Diese Inszenierung aus dem Jahre 1914 kündigt zwei Tendenzen an, die in der Folgezeit das Zagreber Theater wesentlich prägen; einerseits Gavellas innovative Regiearbeit, andererseits die Ablehnung und der Schwund der deutschsprachigen Dramatik. In Gavellas Inszenierung wurden „Geschmack und Einfühlungsvermögen“³⁵⁰ lobend hervorgehoben, doch man akzeptierte die Wahl des Stückes nicht ohne Einwände. Schillers Tragödie wurden nicht nur die „Mängel seiner Zeit: Pathos und Länge“³⁵¹ vorgeworfen, sondern sie wurde schlicht als ein „kultur-historisches Dokument der Deutschen“³⁵² abgeschrieben. Damit wird nochmals die ideologische und identitätstiftende Funktion des Theaters unterstrichen.

3. INTEGRATIONSPHASE. 1918-1940

Solche Deutungen sind Reflexe einer „nationalen südslavischen Kulturpolitik“³⁵³, die seit der Proklamation von Korfu, einem Manifest der zukünftigen südslawischen Vereinigung, das von der serbischen Regierung und dem Jugoslawischen Komitee am 20. Juli 1917 in Korfu unterschrieben wurde, offen betrieben wird. In diesem Rahmen übernahm das Theater „die große Mission der Volksbildung einem werdenden Kulturvolk“, wobei „seine Tätigkeit

³⁴⁹ „U vrieme kilometričnih kino-filmova klasici više ne vuku...osim djačkoga partera, gdje su još jedino užčuvani ideali, nije bilo stotinu ljudi u pozorištu.“ I. H. [Ivo Hergešić]: *Mesinska vjerenica* „Jutarnji list“, Nr. 618, S. 5, Zagreb 20.3.1914.

³⁵⁰ „U režiji je debutirao g. dr. Gavella, te pokazao i ukusa i razumievanje.“ N. N.: *Premijera „Mesinske vjerenice“* „Narodne novine“, Nr. 65, S. 4, Zagreb 20.3.1914.

³⁵¹ „...nosi na sebi sve mane svog vremena i sve osobine: patos i stihovi, razvučenost i bezkonačnost riječi.“ N.N.: *Premijera „Mesinske vjerenice“* „Obzor“, Nr. 78, S. 3, Zagreb 20.3.1914.

³⁵² „...da je „Mesinska nevjesta“ samo kulturno-historijski dokument Nijemaca.“ J.D.: *Mesinska nevjesta od Schillera* „Slobodna riječ“, Nr. 65, S. 3, Zagreb 20.3.1914.

³⁵³ Zd. Vernić: *Theaterpolitik* „Agramer Tagblatt“, Nr. 28, S. 4, Zagreb 16.3.1920.

einen integrierenden, höchst wichtigen Bestandteil der Kulturarbeit am Volke³⁵⁴ bilde, denn es sei die „erste Bühne des südslawischen Königreiches“. Die Gründung des Königreiches der Serben, Kroaten und Slowenen, die am 1. Dezember 1918 erfolgte, wurde als eine Befreiung „von der Atmosphäre des Habsburger-Südslavenhasses“, der „alles Südslawische mit blindem Hasse verfolgte“³⁵⁵, gesehen und von einem völligen Verschwinden deutschsprachiger Stücke begleitet. Am 27. April 1919 bekam das Zagreber Theater den Namen „Das Nationaltheater des Königreichs SHS in Zagreb“ und wurde stolz zum „ersten im Königreiche“³⁵⁶ erklärt. Stärker denn je wurde eine slawische Ausrichtung der Bühne gefordert. Der Theaterleitung wurde vorgeworfen, dass Shakespeare immer noch nach der deutschen Vorlage gespielt werde. Dass die deutschsprachige Dramatik während des Krieges als Orientierung benutzt wurde, wurde jetzt als ein Mangel angesehen. Damit zielte der jugoslawische Propaganda auf die Verpflichtung des kroatischen Theaters dem deutsch-österreichischen Kulturparadigma. Gerade sie „kann und darf nicht ein Vorbild für unsere Bühne“³⁵⁷ sein. Der zeitgenössische kroatische Diskurs stand somit unter dem Einfluss einer starken südslawischen Agitation, sodass jede Erinnerung an eine „gemeinsame Vergangenheit“ im monarchistischen Kulturraum als unerwünscht abgetan wurde. In der zeitgenössischen Presse häufen sich die Forderungen, Stücke slawischer Provenienz zu inszenieren. Stürmisch wird 1922 auf den Titelseiten der führenden Zeitungen das erste Gastspiel einer Künstlertruppe aus dem Moskauer Künstlertheater von Stanislawski mit *Zdravstvujte!* begrüßt, und der neue „slawische“ Psychologisierungstil wird der „pathetischen Deklamationstradition“ entgegengesetzt und vorangestellt. In der Jubiläumsschrift der Zeitung „Obzor“ schreibt Branko Livadić, dass „dieses große Gastspiel die Schönheit der slawischen Kunst und die Ideale des szenischen Realismus auf die Bühne gebracht“³⁵⁸ hat.

Aber die programatische Hervorhebung der Integrationsbestrebungen wird wenig später in ihr Gegenteil umschlagen – schon 1928 ist aus der Rezeption von ersten deutschsprachigen Gastspielen ein verändertes Klima abzulesen. Die Kroaten haben bei der Vereinigung im Königreich der SHS auf föderale Lösungen gehofft, aber die im Lande dominierende serbische politische Elite setzte auf Zentralismus. Als zahlenmäßig stärkstes Volk glaubten die Serben, durch einen integralen „Jugoslawismus“ die durch Geschichte und Kultur entstandenen Trennlinien überwinden zu können; die verschiedenen Völker– so ihr erklärtes

³⁵⁴ Ebenda.

³⁵⁵ Zd. V. [Zdenko Vernić]: *Zum Theaterjubiläum* „Agramer Tagblatt“, Nr. 205, S. 55, Zagreb 15.10.1920.

³⁵⁶ N.N.: *Unser Theater am Schluß der Saison* „Agramer Tagblatt“, Nr. 163, S. 5, Zagreb 19.6.1919.

³⁵⁷ „Njemačka nam ne može i ne smije biti uzor u tom pogledu.“ N.N.: *Repertoir našega kazališta* „Obzor“, Nr. 195, S. 2, Zagreb 1.9.1918.

³⁵⁸ Branko Livadić: *Hrvatsko kazalište*. In: *Obzor 1860-1935*, S. 139.

Ziel – sollten zu einer jugoslawischen Nation verschmelzen. Die großserbische Dominanz mit vielfachen Diskriminierungen provozierte ständige Konflikte. Somit verschlechterte sich die Stellung Kroatiens im Vergleich zu der im vorausgegangenen 'Völkergefängnis'. Vor dem Ersten Weltkrieg war der Kampf um ein Nationaltheater eingebettet in den Kampf um politische Autonomie – jetzt verwischen sich die Zielsetzungen. Auch im jugoslawischen Kulturgefüge werden die Elemente des Gegensatzes oder der gemeinsamen Interessen zwischen der jugoslawischen Ideologie und dem exklusiv kroatischen Nationalismus weiterhin abwechselnd die Rezeption der deutschsprachigen Dramatik prägen. Ausgehend von der beachtlichen sozial-wirtschaftlichen und bürgerlich-kulturellen Rückständigkeit auf dem kroatischen Gebiet, stellt die Historikerin Mirjana Gross fest, dass der Prozess der kroatischen nationalen Integration vor dem Zusammenbruch der Habsburgischen Monarchie überhaupt nicht beendet war³⁵⁹, was ein Grund für starke Ideologisierung der Theaterkunst war.

Aus diesen Gründen ist die Umstellung auf ein ausschließlich national orientiertes Repertoire nicht einfach – am Ende der Saison 1918/19 wird das „Sündenregister einer Jammersaison“ gezogen, da am Zagreber Nationaltheater die „Weltliteratur mit ihren Schätzen spurlos vorbeiging“³⁶⁰. Dies ist auch eine Folge von der Anpassungsleistung des Theaters: es bleibt seiner bildungsbürgerlichen Aufgabe verpflichtet, was auch seine konservative Orientierung erklären kann. Die Theaterleitung setzt als ein Punkt des Programms der „große[n] Mission der Volksbildung“³⁶¹ im südslawischen Geiste „die nationalen Dramen mit patriotischen Eigenschaften“³⁶² ins Zentrum ihrer Arbeit. Das kroatische Theater verlor mit dieser plötzlichen Abnahme deutscher Stücke im Repertoire den Anschluss an die Entwicklungen in der deutschsprachigen Theaterlandschaft. Es sei nur ein Beispiel dafür genannt: das Wiener Raimundtheater, einst eine beliebte Informationsquelle für Zagreber Theaterleute. Dieses Theater kehrt nach dem Krieg mit den Aufführungen von Georg Kaiser, Walter Hasenclever, Franz Werfel oder Franz Theodor Csokor erfolgreich zum Sprechtheater zurück. Leider werden diese Stücke nicht mehr auf die kroatische Bühne übertragen. Aus diesem Grund kann man der Feststellung des Theaterwissenschaftlers B. Senker von einer „völligen Geschlossenheit unserer Bühne für das deutsche expressionistische Drama“³⁶³ zustimmen. Die offiziöse Bühne ist noch allzu sehr mit der national-ideologischen Konsolidierung beschäftigt, als dass sie avantgardistische und

³⁵⁹ M. Gross: *O integraciji hrvatske nacije*. In: Gross (Hg.) 1981, S. 185.

³⁶⁰ N.N: *Unser Theater am Schluß der Saison* „Agramer Tagblatt“, Nr. 163, S. 5, Zagreb 19.6.1919.

³⁶¹ Zd. Vernić [Zdenko Vernić]: *Theaterpolitik* „Agramer Tagblatt“, Nr. 28, S. 4, Zagreb 16.3.1920.

³⁶² „...nacijonalne drame s rodoljubnim i uopće narodnim obilježjem.“ Dr. O: *Hrvatsko kazalište. Osvrt na dosadanji rad ove sezone* „Dom i svijet“, Nr. 1, S. 11, Zagreb 4.1.1920.

³⁶³ Senker 2000, S. 19.

experimentelle Negationen traditioneller Formen mit ihrer Zerstörung der Publikumserwartung auf die Bühne bringen könnte.

Doch haben die expressionistischen Verfahrensweisen nach 1918 in den frühen Dramen von Krleža Eingang in die kroatische Literatur gefunden. In den Literatur- und Theaterzeitschriften dieser Zeit sind zahlreiche Berichte kroatischer Avantgardisten über die neuesten Entwicklungen in der deutschen Literatur³⁶⁴ zu finden. Sie plädieren allesamt für die Übernahme der expressionistischen Stiltendenzen – aber die expressionistischen Dramen der deutschsprachigen Autoren, wie E. Toller, W. Hasenclever oder G. Kaiser wurden nicht inszeniert. So ist der expressionistisch pathetische Wille nach Welt- und Menschheitserneuerung mit seiner Rhetorik nur im Rahmen der heimischen Produktion auf der Bühne präsent. Die den europäischen Stilrichtungen homologe Produktion kennzeichnet die weitere Entwicklung der kroatischen Dramatik, die übersetzte Dramatik bleibt aber der fest verankerten Tradition verpflichtet.

3.1. ÄRA BENEŠIĆ-GAVELLA-KONJOVIĆ. 1921-1927

Nachdem am 18. Mai 1921 J. Benešić zum Intendanten ernannt wurde, bildete er mit dem Schauspieldirektor B. Gavella und dem Operndirektor Petar Konjović ein Team, das die Wirren der Nachkriegszeit erfolgreich überwindet. Das Programm von Benešić, die „lebendigste Verbindung mit allen, die Geister der Menschheit bewegenden Ideen“ zu halten, und auch die „jüngsten und extremsten Dramatiker“³⁶⁵ zu vertreten, wird diesmal nicht nur ein guter Vorsatz bleiben. Dadurch erreichte das Zagreber Theater in den Jahren 1921-1927 ein „europäisches Niveau der Theaterorganisation“³⁶⁶. Vorrang bekommen slawische Dramen und die Pflege der während des Krieges vernachlässigten französischen Dramatik; dennoch spiegelt sich das hohe Niveau der Bühne in einigen mustergültigen Aufführungen deutschsprachiger Stücke wieder.

Einige Theaterstatistiken können uns ein Bild von einer prosperierenden Bühne machen: Gab es in der Saison von 1918/19 nur 363 Aufführungen (davon 173 Dramen) fanden 1923/24³⁶⁷ sogar 495 Aufführungen (173 Dramen im Hauptgebäude und 59 Dramen in Tuškanac) statt. Aber das anspruchsvoll gestaltete Repertoire im Geiste eines „sorgfältig-

³⁶⁴ D. Bubić: *Nova njemačka književnost*, J. Kulundžić: *Mistika i nova umjetnost*. „Kritika“ Nr. 10/10, Zagreb 1920; A. B. Šimić: *Novi nemački pesnici*. In: „Kritika“ Nr. 7, Zagreb 1922.

³⁶⁵ Julije Benešić: *Godišnjak narodnog kazališta u Zagrebu za sezonu 1914/15-1924/25*, Zagreb 1926, S. 266.

³⁶⁶ Nikola Batušić: *Kazališni indendant Julije Benešić*, In: *Julije Benešić: Zbornik radova znanstvenog kolokvija Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu 1992/93*, Zagreb 1994, S. 27.

³⁶⁷ Ebenda., S. 340ff.

kritischen Eklektizismus³⁶⁸ und die Aufnahmebereitschaft der Bühne für die neueste dramatische, vor allem heimische Produktionen, werden dem Intendanten bald den Vorwurf des Elitismus einbringen, und damit auch schwere Kämpfe mit der Staatsbürokratie.

Für diese Periode ist eine Differenzierung der Zagreber Bühne von Bedeutung. Nach wiederholten Aufrufen zur Eröffnung eines kleineren, 'intimen' Theaters wird im Jahre 1923 zweite Bühne in Tuškanac eröffnet. Sie übernimmt hauptsächlich Aufführungen der Unterhaltungsdramatik, zum Zuge kommen aber auch zeitgenössische Dramen. Das Nationaltheater konnte sich somit, obwohl es ständig unter finanziellen Schwierigkeiten infolge eines zentralistisch geführten Etats stand, seiner künstlerischen Aufgabe widmen. Der Intendant nahm programmatisch Abstand vom Anspruch der pädagogischen Erziehung von Publikum: „Das Theater ist keine Erziehungsanstalt, es ist ein künstlerisches Institut.“³⁶⁹ Erstmals stand die Kunst der Regie im Zentrum der Aufmerksamkeit. In dieser Periode entsteht auch eine Akzente setzende nationale Dramatik und die internationalen Erfolgsstücke werden ohne irgendeine nennenswerte Verzögerung übernommen. Die deutschsprachigen Stücke werden erst nach 1921 wieder in den Spielplan aufgenommen.

Welche Art der deutschsprachigen Stücke ließ die aus Belgrad angeordnete Tendenz das Repertoire zu slavisieren, intakt? Die Genres der übernommenen Stücke polarisieren sich stärker als je zuvor. Die Unterhaltungsdramatik wurde im gleichen beträchtlichen Umfang geduldet, geschätzt werden aber die zeitgenössischen Dramatiker, die das Publikum – so Benešić – mit „Stilrichtungen bekannt machen [sollen], die den Bühnen der weiten Welt Richtung geben“³⁷⁰. Die Aufführungen moderner Dramatiker (Hofmannstahls *Elektra*, Wedekinds *Frühling Erwachen*, Klabunds *Kreidekreis*) wurde als ein Motivationsfaktor angesehen. Somit kann von integrativen Tendenzen dieser Periode gesprochen werden. Die Aufführungen der Klassiker nehmen einen geringen Anteil im Repertoireverzeichnis des Zagreber Theaters ein, aber etwas später werden deutschsprachige Gastspiele diese Lücke füllen.

Das Repertoire der Unterhaltungsdramatik bekam seinen Wohnsitz auf der 'kleinen Bühne' in Tuškanac, und da tauchen wieder die bekannten Namen wie Bernhard Buchbinder (*Er und seine Schwestern*, 1925) oder Gustav von Moser (*Der Bibliothekar*, 1926) auf. Nach dem Krieg wurden die in Partnerarbeit von Arnold und Bach entstandenen deftigen Schwänke in der Nachfolge George Feydeaus (*Die spanische Fliege*, 1927, *Der keusche Leemann*, 1928, *Weekend im Paradies*, 1929) in jeder Saison aufgeführt. Wiederholt

³⁶⁸ „Novosti“, 15.8.1926.

³⁶⁹ J. Benešić: *Iza zastora*, Rad JAZU 390, Zagreb 1981, S. 27.

³⁷⁰ Benešić 1926, S. 266.

wurden auch die großen Publikumserfolge der Vorkriegszeit wie *Das Beschwerdebuch* von Karl Ettlinger (1924) oder *Hans Hucklebein* von Blumenthal/Kadelburg (1927). Der Schauspieler und Theaterübersetzer Arnošt Grund sorgte nach wie vor für derartige Neuerwerbungen, so werden zum Beispiel *Dr. Steglitz* von Alfred Friedmann/Ludwig Nerz (1925) oder *Hundekind* von Tausig/Glinger (1926) mit Erfolg „sinngemäß [...] lokalisiert“³⁷¹. Die zahlreichen Reprisen *Des Raubes der Sabinerinnen* zeugen von unverminderter Popularität der Schwänke aber auch von der Tatsache, dass diese Dramatik im Aufbau und in den szenischen Effekten der Tradition gebunden geblieben ist und keine innovativen Tendenzen zustande bringen kann.

Aus dem Diagramm 2 ist herauszulesen, dass die Unterhaltungsdramatik quantitativ am besten repräsentiert war und ihre Spitzenstellung bis zu Ende der untersuchten Periode behaupten konnte. Doch sind weitaus ausführlichere Rezensionen über die moderne Dramatik zu finden. Was war von den anspruchsvolleren zeitgenössischen Dramen zu sehen? Einen Einblick in die moderne deutschsprachige Dramatik konnte das Zagreber Publikum in den Aufführungen der am 12. Januar 1920 wieder eröffneten Schauspielschule bekommen. Solche Aufführungen sind ein weiteres Zeichen des regen Kulturlebens zu dieser Zeit. So wurde 1923 Sudermanns *Ferne Prinzessin* aufgeführt. Gleich daraufhin gehen die jugoslawisch orientierte Zeitung „Orjuna“ zum Angriff über: als ein „Verbrechen der Theaterleitung“³⁷² wird der „Misserfolg der Schule“ bezeichnet, deren gesamte Produktion sich mit der „europäischen Kulturlüge“ zu beschönigen versucht. Für eine so scharfe Kritik war das poetologische Programm des avantgardistischen Autors Kalman Mesarić einer der Gründe, das er mit einer prinzipiellen Abneigung gegenüber der europäischen Kultur und deutschen Dramatik verband. Die ästhetischen Sachverhalte werden mit nationalen oder ideologischen Vorstellungen verknüpft, sodass die ästhetischen Wertzuordnungen der jeweils regierenden Ideologie unterliegen. Die Hartnäckigkeit der Fremdbilder kommt in solchen Urteilen stark zum Ausdruck und lässt keinen Platz für eine objektive künstlerische Wertung der damals produktiven deutschsprachigen Dramatik. Im Jahre 1924 wird auch in der Schauspielschule *Die Kindertragödie* von K. Schönherr inszeniert und die Feststellung des Rezensenten Rudolf Maixner, dass es sich in diesem Drama um eine uns fremde nicht genügend ausgearbeitete Psychologie handle, da angeblich die Deutschen für Nuancen weder Zeit noch Gefühl hätten³⁷³ ist im gleichen Sinne zu

³⁷¹ Ferreus: *Er und seine Schwester*, „Zagreber Tagblatt“, Nr. 78, S. 4, Zagreb 3.4.1925.

³⁷² „Produkcija glumačke škole znači poraz jedne našminkane evropejske kokote, kokote, koja je oblepljivala krpetinama bezobrazne evropejske kulturne laži svoju trulu, iznakaženu obrazinu.“ Ka. Mesarić [Kalman Mesarić]: *Nesavesnost. Zločin našega kazališta* „Orjuna“, 21.6.1923.

³⁷³ „za niansu Nijemci nemaju ni vremena ni osjećaja...“ Rudolf Maixner: *Predstave glumačke škole*:

deuten. In solchen Rezensionen spielen die zeitbedingten nationalen Typisierungen, die ihre Kraft aus den historischen Reminiszenzen und ideologischen Prämissen schöpfen, eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die oft xenophoben Einstellungen der Theaterrezensenten lassen die Mentalitätsgeschichte eines instabilen Staates in den krisenhaften zwanziger Jahren zum Vorschein kommen. Im Jahre 1924 wird in der auflagestarken und meinungsbildenden Zeitung „Obzor“ über ein Gastspiel des Marburger Theaters, das mit zwei äußerst aktuellen Dramen nach Zagreb kommt (*Jenseits* von W. Hasenclever und *Es* von K. Schönherr), ausgesprochen negativ berichtet: „Warum deutsche Dramen? Damit hat unser nördlichstes Theater in jener Stadt, die am stärksten unter den Germanisierungsbestrebungen gelitten hat, stolz alle patriotischen Rücksichten hintangestellt.“³⁷⁴ Die vaterländische Aufgabe des Theaters sollte auch im Jahr 1926 Vorrang vor künstlerischen Innovationen haben, zumindest im ideologischen Konzept regierungsnaher Kritiker. Diese Eingriffe machen zugleich deutlich, dass eine erst in der Entstehung befindliche Gesellschaft auf ihrer Identitätssuche gewisser Traditionsobjekte bedarf. Der neue Staat befindet sich in der Stabilisierungsphase, in der nachdrücklich verlangt wird, seine gerade erst erworbene slawische Identität zu betonen. Ein einprägsames Beispiel der ererbten Abneigung gegenüber den Reminiszenzen an die habsburgische Fremdherrschaft stellt die Beschuldigung aus „Pokret“ dar, die Theatersaison fange auch nach dem Zusammenbruch der Monarchie am 18. August an, weil an diesem Tag Kaisers Geburtstag gefeiert wurde.

Unter diesem ideologischen Druck stabilisiert sich die Position der deutschsprachigen Stücke im Repertoire erst fünf Jahre nach der Gründung des neuen Staates, sie werden aber nie restlos befreit von den national bedingten Vorurteilen. Mit der 1923 neueinstudierten „Anklagedrama mit tendenziöser Wirkung“³⁷⁵, *Rose Bernd* von Hauptmann, wurde der erneut hohe künstlerische Rang des Zagreber Theaters bestätigt. Tito Strozzi inszenierte „gewandt“ das „naturalistische Drama für Schauspieler“³⁷⁶, für seine Regie sind nur „Worte des Lobes“³⁷⁷ zu finden, er führte dabei auch die innovativen Techniken des Films ein. Diese sorgfältig durchgeführte Vorbereitung beweist das hohe Ansehen der modernen deutschsprachigen Dramatik. Dies sollte den politischen Anspielungen Einhalt gebieten. Doch wird der Theaterleitung in „Obzor“ von einem einflussreichen aber oft einseitigen

Strindberg, Samun, Schönherr „Obzor“, Nr. 154, S. 2-3, Zagreb 10.6.1924.

³⁷⁴ Lunaček [Vladimir Lunaček]: *Raspad hrvatskog kazališta* „Obzor“, Nr. 120, S. 1-2, Zagreb 4. 5. 1924.

³⁷⁵ Vkc. [Hinko Vinković]: *Gerhard Hauptmann: Rose Bernd* „Zagreber Tagblatt“, Nr. 19, S. 5, Zagreb 24.1.1923.

³⁷⁶ „Ova naturalistička drama daje, nesumnjivo, prilike glumcima da pokažu što umiju...“ S. Parmačević [Stjepan Parmačević]: *Kazališni pregled „Riječ“*, Nr. 19, S. 2, Zagreb 25.1.1923.

³⁷⁷ Vkc. [Hinko Vinković]: *Gerhard Hauptmann: Rose Bernd* „Zagreber Tagblatt“, Nr. 19, S. 5, Zagreb 24.1.1923.

Theaterkritiker Vladimir Lunaček³⁷⁸, eine „totale Gefühlsindifferenz“ vorgeworfen, gerade zu Zeit der Ruhr-Okkupation ein – „kat exochen“ – deutsches Stück zu spielen. Am 11. Januar 1923 haben nämlich die französischen und belgischen Truppen das Ruhrgebiet besetzt, nachdem sich die Reichsregierung erneut bemüht hatte, Aufschübe bei der Erfüllung der Reparationsschuld zu erreichen. In Deutschland erhob sich darauf ein Sturm der Entrüstung und die Regierung protestierte gegen die Unrechtmäßigkeit der Besetzung. Diese machtpolitische Krise bewog den Kritiker Stellung gegen Hauptmanns Drama zu nehmen. Seine Rezension beinhaltet ideologische Elemente projugoslawischer Prägung, die hier mit den tagespolitischen Erwägungen vermischt werden. Zur Untermauerung seiner nationalen Denkvorstellungen zieht er nationale Klischees heran: Aus diesem „Schreibtischdrama“ mit den für das 19. Jahrhundert typischen Merkmalen könnten nur die „Deutschen mit ihrer Dressur etwas machen“³⁷⁹, beurteilt Lunaček abschätzig Hauptmanns Sozialdrama. Solche fremdenfeindlichen Urteile haben ihre Funktion ausschließlich in Bezug auf national-ideologische Denkvorstellungen und enthalten solche typisierenden Verallgemeinerungen. Dabei bleiben ästhetische Urteile der Aufführung vollständig ausgeklammert. Oft bestimmen das Repertoirebild politische Divergenzen, ideologische Urteile und bildungsbürgerliche Ansprüche in höherem Maße als künstlerisches Wollen. In den weniger national ereiferten Besprechungen ruft man die kroatische Erstaufführung vor 15 Jahren ins Gedächtnis als jene Zeit in der die naturalistischen und realistischen Stücke den „Stolz unseres Theaters“ und die „Domäne unseres Ensembles“³⁸⁰ gewesen wären. Trotz der im sozialkritischen Stück unumgänglichen Zensureingriffe sieht der Kritiker V. Jurković gerade in diesem „Anklagedrama mit tendenziöser Wirkung“³⁸¹ einen „Beweis der künstlerischen Evolution unserer Bühne“³⁸².

Im Jahr 1924 macht erneut die „moderne Stilbühne“³⁸³ in Zagreb von sich reden, da die innovativen bühnentechnischen Ansätze in der lang erwarteten Kindertragödie *Frühlings Erwachen* von Wedekind zur Geltung kommen. Das zur Zeit seiner Entstehung wegen Unzuchtsparagrafen verbotene Drama kommt erstmals auf einer kroatischen Bühne zur Aufführung. Zwischen dem Druck dieses Dramas und der deutschsprachigen Uraufführung

³⁷⁸ In seinem Buch bezeichnet ihn N. Batušić als den ungerechtesten Richter der Periode zwischen zwei Kriegen. Vgl.: N. Batušić: *Hrvatska kazališna kritika*, Zagreb 1971, S. 183.

³⁷⁹ „Baš u čas Nijemci poradi okupacije Ruhra po Francuzima ne će da prikazuju francuskih komada naše kazalište daje ovu – kat exochen- njemačku dramu. [...] Samo njemački glumci mogu u ovoj drami da nešto stvore svojom dresurom.“ Lunaček [Vladimir Lunaček]: *Roza Bernd* „Obzor“, Nr. 23, S. 59-60, Zagreb 25.1.1923.

³⁸⁰ „Novosti“, 26.1.1923.

³⁸¹ Vkc. [Hinko Vinković]: *Gerhard Hauptmann: Rose Bernd* „Zagreber Tagblatt“, Nr. 19, S. 5, Zagreb 24.1.1923.

³⁸² „Slobodna tribina“, 27.1.1923.

liegen 15 Jahre, in Kroatien vergehen noch viele Jahre bis die „Prüderei der Zeit der Aufklärung gewichen“³⁸⁴ ist. Ein Markenzeichen im Schaffen Wedekinds ist die offene exzentrisch-provokante Behandlung der Sexualität, sodass Wedekind wie kein anderer Autor zwischen 1908-1918 mit Aufführungsverboten belegt wurde. Als in Zagreb 1924 endlich eines der meist aufgeführten Dramen Wedekinds zur Aufführung kommt, wird in der Theaterzeitschrift „Teater“³⁸⁵ ein Neubeginn der kroatischen dramatischen Kunst konstatiert. Diese Feststellung deckt sich mit der Behauptung von Eustahije Jurkas hinsichtlich dieser Aufführung, nämlich Realismus wie auch Naturalismus seien auf der Bühne tot³⁸⁶.

Diesem Drama wird entscheidender Schub des Modernismus zugesprochen, aber auch bei dieser Aufführung kommen die nationalstereotypen Urteile zum Ausdruck, insbesondere in Aufrufen von Lunaček³⁸⁷, die „patriotischen Absichten“ des Theaters nicht zu vergessen. Er attackiert die „klare Tendenz“ und „unliterarische Bearbeitung“ des Stückes, das seiner Meinung nach deshalb nur ein Pendant zum einst populären *Flachsmann als Erzieher* sein könne. Er schließt seine Besprechung mit folgenden Worten ab: „Genauso viel wie Wedekind verdorben ist, sind auch alle Deutschen verdorben.“³⁸⁸ Somit werden die Klischeebilder von den 'verdorbenen Deutschen' wachgerufen, die sich in der Stabilisierungsphase des neuen jugoslawischen Staates identitätskonstruierend einwirken sollten. Die innovativen Tendenzen des Stückes und die expressionistisch anmutende Inszenierung wurden davon verdeckt.

Im Jahre 1927 wird dem Zagreber Publikum ein bedeutender deutscher Dramatiker dargestellt – der kontroverse Klabund. In einer in „Novosti“³⁸⁹ veröffentlichten Vorankündigung bezeichnet man diesen Autor als einen deutschen Expressionisten, was aber nur eine Phase in seinem Schaffen war. Als Dramatiker stand Klabund eher außer aller Zuordnungen, wendete aber geschickt die neuesten Dramentechniken an. Dem Autor bringt seine Wandlungsfähigkeit Popularität aber auch rasch das Vorurteil eines allzu banalen Umgangs mit der Sprache, doch wurde *Der Kreidekreis* als „stil- und geschmacksvoll“³⁹⁰ beurteilt. T. Strozzi inszenierte die Bearbeitung eines altchinesischen Stoffes in diesem erfolgreichen Bühnenstück Klabunds in einer „modernen Dramatisierung mit großen

³⁸³ S-s.: *Frühlingserwachen* „Der Morgen“, Nr. 214, S. 2, Zagreb 14. 1. 1924.

³⁸⁴ Ebenda.

³⁸⁵ Josip Kulundžić: *Wedekind: Frühlingserwachen* „Teater“, Nr. 1, S. 3; Zagreb 12.1.1924;

³⁸⁶ „Realizam i naturalizam ne sceni je mrtav, htjeli mi to ili ne htjeli.“ Eustahije Jurkas: *Pjesnik divlje žudnje za životom* „Hrvat“, Nr. 1155, S. 2, Zagreb 15.1.1924.

³⁸⁷ „Samo Nijemac može da ovaj istiniti sujet tako neliterarno obradi.“ Lunaček [Vladimir Lunaček]: *Proljeće se budi* „Obzor“, Nr. 13, S. 1, Zagreb 14.1.1924.

³⁸⁸ „Dakle, kakav je pokvarenjak Wedekind, takovi su svi Nijemci.“ Ebenda.

³⁸⁹ „Novosti“, 15.8.1926.

³⁹⁰ „Morgenblatt“, 22.4.1927.

szenischen Effekten [...] und harter Regie³⁹¹. Dadurch lernte das Zagreber Publikum den Stoff kennen, der in Brechts Bearbeitung eine große Rolle für das Theater des 20. Jahrhunderts spielen wird. Diese Aufführung und andere bedeutende Aufführungen zeitgenössischer Autoren „sichern der Szenographie den ihr gebührenden Platz“ im Zagreber Theater, behauptet in seiner Rekapitulation der Periode der Bühnenbildner Jovan Konjović³⁹².

Klabund wird als Repräsentant der zeitgenössischen Strömung des Expressionismus gefeiert, aber Verfahrensweisen und idealistische Weltanschauungs- und Verkündigungsdramen der Expressionisten sind für die deutschsprachige Theaterlandschaft nach 1923/24 nicht mehr bestimmend. Nach dem Ersten Weltkrieg findet nämlich der Umbruch von einer ästhetisch autonomen Kunstliteratur zu einer sachlich-kritischen Gebrauchsliteratur statt. Die Dramatiker der zwanziger Jahre setzen sich mit den Alltagsverhältnissen konkret auseinander und thematisieren aktuelle Zeitprobleme. Die deutsche „Neue Sachlichkeit“, die als literarischer Prototyp dieser Stilrichtung gilt, war gegen das expressionistische Pathos gerichtet und versuchte in Wiedergabe der 'Wirklichkeit' dem großstädtischen Rhythmus der Moderne gerecht zu werden. Die Repräsentanten der Neuen Sachlichkeit wie Leon Feuchtwanger, Marieluise Fleißer oder Ernst Barlach sind im Repertoire des Zagreber Theaters in diesen Jahren nicht zu finden. Dennoch verfassen die kroatischen Dramatiker wie Geno Senečić, Milan Begović, Miroslav Feldman oder Kalman Mesarić ähnlich kritische Zeitstücke. Die gleichzeitige Entwicklung beweist, dass die kroatische Dramatik an den neuesten Tendenzen partizipiert und nicht mehr von einer direkten Übermittlung fremder Stücke im Nationaltheater abhängig ist.

Von weiteren relevanten zeitgenössischen Autoren werden G. Kaiser, F. Wedekind und Richard Dehmel angekündigt. Diese Namen bezeugen das große Interesse für die damalige deutschsprachige Dramatik. Von den angekündigten Stücken ist aber bis 1922 nur die Erstaufführung des Schwanks *Der Werwolf* von A. Cana (Pseudonym des bekannten Tagesdramatikers R. Lothar) geglückt.

Die wirtschaftliche Misere der Zeit und die mehrfachen Pilgerfahrten nach Belgrad auf der Suche nach Kredit hingen wie ein Damoklesschwert über dem Neuerungswillen des Intendanten. Die Regierung erhob dazu die Beschuldigungen, dass in Zagreb kostspielige deutschsprachige Produktionen nachgeahmt würden und dass das Nationaltheater deshalb ständig finanzielle Not leide. Dieser doppelte Druck zwang den Intendanten letztlich zum Rücktritt. Benešić bezeichnet später seine kurze Intendantur wegen den zahlreichen

³⁹¹ Sanjić: *Klabund*: „*U krugu kredom*“ „Novosti“, Nr. 142, S. 7, Zagreb 24.5.1927.

Konflikten mit der staatlichen Macht als ein „in Fesseln geschlagenes Theater“³⁹³. Die durch diese Konflikte bedingte politisch-ideologische Rezeption der Presse wird die Weiterentwicklung des Theaters bis zu Ende der untersuchten Periode prägen.

3.2. AMBIGUITÄT DER ZWISCHENKRIEGSZEIT. 1927-1940.

Nach dem Abtritt von Benešić ist in den folgenden zwei Jahren Vladimir Treščec-Branjski auf dem Platz des Intendanten und Milan Begović ist Schauspieldirektor. In unseren Zusammenhang ist von Bedeutung, dass beide ausgezeichnete Kenner der deutschsprachigen Kultur waren, sodass in dieser Zeit eine Wiederbelebung des Interesses für deutschsprachige Dramatik zu notieren ist. Milan Begović war von 1901-1912 als Dramaturg am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg engagiert. Dazu war die jahrzehntelange 'graue Eminenz' des kroatischen Theaters, Josip Bach, von 1921 bis 1934 Generalsekretär des Nationaltheaters. In der Krise, die nach dem Ende der „goldenen Periode“ des kroatischen Theaters in den zwanziger Jahren in der Ära Benešić-Gavella-Konjović aufbricht, versucht Bach – diese „Seele des Zagreber Nationaltheaters“³⁹⁴, die entstandene Lücke mit deutschsprachigen Gastspielen zu füllen. Diese Periode ist von einer geteilten Einstellung zur deutschsprachigen Dramatik gekennzeichnet. Von projugoslawisch orientierten Medien wird sie attackiert und schroff zurückgewiesen; im Unterschied dazu beurteilen die unabhängigen Zeitungen sachkundig die künstlerischen Höchstleistungen und die innovativen Tendenzen dieser Dramatik. Die Polarisierung der kroatischen Öffentlichkeit ist am Anfang der 20er Jahre in der Gründung nationalistischer Jugendverbände zu verfolgen: HANAO – die Kroatische Nationalistische Jugend und ORJUNA³⁹⁵ – die Jugoslawische Nationalistische Jugend – die radikal entgegengesetzte Positionen vertreten. Nachdem der Führungsanspruch der Serben in der zentralistischen Verfassung von 1921 (Obznana) verankert wurde, blieb der Staat infolge der nationalen aber auch wirtschaftlichen und sozialen Probleme politisch instabil. Starke politische Kämpfe zwischen den Vertretern des Zentralismus auf der einen und des Föderalismus auf der anderen Seite prägen nun auch die Haltung gegenüber dem deutschsprachigen Theater. Der Hegemonialanspruch der Serben und die Ablehnung der von oben kommenden integrativen Staatsnations-Ideologie haben aus der ehemals rivalisierender

³⁹² Jovan Konjović: *Oblik i boja u scenskom prostoru*, Rad JAZU 326, Zagreb 1962, S. 39.

³⁹³ *Okovano kazalište*, In: Benešić 1981.

³⁹⁴ -v- [Vilma Vukelić]: *Das Zagreber Drama in der kommenden Spielzeit* „Morgenblatt“, Nr. 209, S. 5, Zagreb 2.8.1932.

³⁹⁵ 1921 wird ORJUNA (Organizacija jugoslavenskih nacionalista), und 1922 HANAO (Hrvatska nacionalna omladina) gegründet. In: *Politička povijest Hrvatske*. Josip Horvat, Zagreb 1989, S. 368.

deutschen Kultur geradezu eine Verbündete gemacht.

Ein Brief der Direktion des kroatischen Theaters anlässlich des 150-jährigen Jubiläums des Burgtheaters trägt symptomatische Merkmale dieser kulturellen Annäherung fast ein Jahrzehnt nach dem Zusammenbruch des gemeinsamen Staatsgebildes. Dieser Brief, verfasst vom Zagreber Schauspieldirektor Josip Bach, wird am 7. April 1926 in deutscher Übersetzung in der Zagreber Zeitung „Der Morgen“ unter dem Titel *Das Zagreber Nationaltheater an das Wiener Burgtheater* abgedruckt:

In deutscher Sprache vernehmen wir in Zagreb zum ersten Mal und jenseits der Rampe jene in Kunstform übertragenen Worte des Lebens. Die Wiener dramatische und szenische Kunst hat durch ihre Elemente den ersten Stein zum Aufbau unseres Repertoires gesetzt. Der Geist des Burgtheaters beseelte das erste Wollen und die frühesten Bestrebungen unserer Theaterkunst. Obwohl durch den immer mehr um sich greifenden Nationalismus Jung-Kroatiens der 60er Jahre die deutsche Sprache für immer von unserer Bühne verdrängt wurde und die österreichische Literatur Grillparzers und Nestroy's sich bloß als Vorbild für unsere heimische literarische Produktion behaupten konnte, machte sich der Geist eines großen Theaters, der von unseren Theatern Magnaten Dimitrije Demeter und Stjepan Miletić aus dem Wiener Burgtheater in das Zagreber alte und neue Theater übertragen sein wollte, bei uns auch weiterhin fühlbar, so daß wir zum zweiten Mal mit der 150. Jahresfeier des Burgtheaters zugleich dessen *75jährigen Einfluss auf unser Theater* (Hervorhebung M.Car) feiern können.

Deutlich wird hier die Nähe des großen Vorbilds sowie der direkte Einfluss seines Spielplans auf die Gestaltung des eklektischen Repertoires im neuen kroatischen Nationaltheater hervorgehoben. Vor dem Ersten Weltkrieg wäre ein derart offenes Bekenntnis zu deutschsprachigen Theaterformen nicht vorstellbar gewesen. In Bachs Brief lassen sich neue Positionen erkennen – vor allem die Hochschätzung der gemeinsamen Tradition. Das Zagreber Nationaltheater mit dem Syntagma des „kroatischen Burgtheaters“ zu bezeichnen, wäre ein Jahrzehnt zuvor als schwerwiegender Verstoß gegen seine nationale Tendenz angesehen worden. In diesem Sinne wurde die Geschichte der deutsch-kroatischen Theater-Beziehungen rekapituliert und der Einfluss des Burgtheaters auf die heimische Bühne wurde als „doch positiv“ geschätzt, da die „eigene Tradition“³⁹⁶ zuvor nicht existierte. Erwähnt wird aber auch das „ungeschriebene Gesetz“³⁹⁷, sogar ein striktes Verbot deutschsprachiger Aufführungen nach 1860, nach dem in den folgenden sieben Jahrzehnten im kroatischen Nationaltheater nie wieder in deutscher Sprache gespielt wurde. Kurz nach dem Zerfall der

³⁹⁶ „Na nas koji smo pod monarhijom djelovao je taj Beč sa svojom kazališnom tradicijom od onoga časa kada su se u zagrebu davale prve njemačke predstave. Upliv na to provincijsko kazalište [...] vidi se iz repertoira, ...“ Lunaček [Vladimir Lunaček]: *Jubilej bečkog Burgtheatra. Stopedeset godina kulturnog rada* „Obzor“, Nr. 94, S. 2-3, Zagreb 8.4.1926.

³⁹⁷ Ebenda, S. 30.

Monarchie wird das traditionelle, zum Schutz der eigenen Kultur entstandene Verbot deutschsprachiger Aufführungen als „ungebührlich und ausschließend“³⁹⁸ bezeichnet.

3.2.1. DAS PHÄNOMEN DER GASTSPIELE

Verstärkte Resonanz finden nun auch deutschsprachige Gastspiele. Mit dem im Mai 1927 stattfindenden Berliner Gastspiel einiger Mitglieder des ehemaligen Reinhardt-Ensembles mit Curt Götz' Komödie *Ingeborg* (1921/22) wurde der Bann gebrochen. Mehr als 150 Gastspiele fanden in den 20er Jahren im Zagreber Theater statt und gaben damit einen Einblick in die zeitgenössische dramatische Produktion. Das „Morgenblatt“ ist eines jener Blätter, die die Bedeutung dieser Gastspiele im neuen Staat unterstreichen, da „in Zagreb das Verbot bestand, deutsch zu spielen. Gestern erklang nach 67 Jahren zum ersten Mal wieder das deutsche Wort“.³⁹⁹ Im selben Artikel wird auch der „Hass der Patrioten gegen die deutschen Schauspieler, in denen sie Exponenten der Wiener Regierung sehen“⁴⁰⁰ erwähnt, zugleich wird aber auch auf die paradoxe Tatsache hingewiesen, dass sich selbst ausländische Opernsänger der deutschen Sprache nicht bedienen dürfen, was den Berichterstatter im Namen der Öffentlichkeit zur Forderung bewegt: „Es ist höchste Zeit mit dem anachronistischen Verbot aufzuräumen, da das deutsche Theater kein Konkurrent mehr ist und es keine politische Tendenz mehr gibt, nur die kulturelle Annäherung zwischen den beiden Völkern ist von Bedeutung.“⁴⁰¹ Das Verbot wird weiter als das „gefährliche Hemmnis der Entwicklung der heimischen Schauspielkunst“ bezeichnet; also standen den weiteren Gastspielen keine Schwierigkeiten mehr im Weg.

Daraufhin folgen in der Saison 1927/28 sogar drei Gastspiele des Burgtheaters. Am 27. Januar 1928 kamen zuerst drei Mitglieder des Burgtheaters mit dem vielgespielten Stück *Der Weibsteufel* von Karl Schönherr. Zieht man in Betracht, dass dieses Stück im Zagreber Theater schon im Jahr 1915⁴⁰² aufgeführt wurde, hätte die Vorstellung selbst kein allzu großes Interesse verdient, wäre da nicht die besonders betonte „internationale kulturelle Zusammenarbeit im Zeichen des künstlerischen Locarno“⁴⁰³ gewesen. Am 16. Oktober 1925 war nämlich als Ergebnis der Konferenz von Locarno ein Vertragswerk paraphiert worden,

³⁹⁸ „Nekada je taj zavjet značio mnogo za naš samostalni kulturni i umjetnički razvitak, danas bi on bio neumjestan i značio bi ograđivanje od kulture, ...“ Ahmed Muradbegović: *Gostovanje članova bečkog Burgtheatra. Žena vrag (Der Weibsteufel)* „Novosti“, Nr. 28, S. 6, Zagreb 28.1.1928.

³⁹⁹ „Morgenblatt“, 25.5.1927.

⁴⁰⁰ Ebenda.

⁴⁰¹ Ebenda.

⁴⁰² In der Übersetzung von Iso Velikanović.

⁴⁰³ „... kazališna gostovanja sve u znaku umjetničkog Lokarno.“ R. M. [Rudolf Maixner]: *Gostovanje bečkog*

das die Herstellung eines Sicherheitssystems in Mitteleuropa im Rahmen des Völkerbundes bezweckte. So wurde das erste Gastspiel eines deutschen Ensembles „nicht nur ein Ereignis von äußerer Bedeutung, es war auch ein Beweis, daß die Kunst international ist und das festeste Band, das die Völker annähert.“⁴⁰⁴ Selbst die national ausgerichteten Zeitungen wie „Hrvat“ müssen dem Theater die Reife für dieses Gastspiel zugestehen, da das „bittere Gefühl der Unterwerfung“⁴⁰⁵ verschwunden ist.

Die Reaktion des Publikums lässt aber auf einen Erfolg schließen. „In echte Begeisterung“⁴⁰⁶, in ein „Delirium des Enthusiasmus“ wird das Publikum versetzt, „die Kulturfeier“⁴⁰⁷ eines „gesellschaftlichen und künstlerischen Ereignisses allerersten Ranges“⁴⁰⁸ wird begangen, indem den fremden Künstlern „slawische Herzlichkeit und spontane Sympathie“ – so Ahmed Muradbegović in „Novosti“ – entgegengebracht wird. Als einziger Misston kann eine kurze Notiz aus der jugoslawisch-zentralistisch orientierten Zeitung „Riječ“ angesehen werden, wo es heißt, dass „fünfzig Prozent des frenetischen Applauses der deutschen Sprache und nur fünfzig Prozent dem Spiel selbst zuzurechnen“⁴⁰⁹ seien. Solche Stimmen werden später immer häufiger. Diese als überschwenglich beschriebene Begeisterung des 'verdursteten' Publikums kann auch als ein Ausdruck der Unzufriedenheit mit dem Regime gedeutet werden. Zehn Jahre nach Gründung des Königreiches der Serben Kroaten und Slowenen gibt es noch immer keine zufriedenstellende Lösung der Nationalitätenfrage im neuen Staat.

Gerade der finanzielle Erfolg des Gastspiels von 1928 veranlasste die Theaterleitung, das vollständige Burgtheater-Ensemble von 16. bis 18. Februar 1928 nochmals offiziell ins Zagreber Theater einzuladen, was aber auch die besorgten Stimmen der jugoslawischen Nationalisten erstarken lässt. An drei Abenden werden dem Zagreber Publikum Molnars *Spiel im Schloss*, Bahrs *Die Kinder* und Goethes *Iphigenie auf Tauris* vorgestellt. Obwohl die Presse die ersten beiden Stücke als „Schablone“⁴¹⁰ bezeichnet, waren alle drei Abende

Burgtheatra. Schönherr: Žena vrag „Obzor“, Nr. 26, S. 6, Zagreb 27.1.1928.

⁴⁰⁴ Vkc [Hinko Vinković]: *Gastspiel des Burgtheater-Ensembles* „Morgenblatt“, Nr. 28, S. 7, Zagreb 28.1.1928.

⁴⁰⁵ „I tako nam uz zvuk njemačkog jezika nije više vezan gorki osjećaj neke podređenosti.“ Eustahije Jurkas: *Gostovanje bečkog Burgtheatra* „Hrvat“, Nr. 2419, S. 4, Zagreb 28.1.1928.

⁴⁰⁶ „Publika je primila goste pravim ushićenjem...to je bio pravi delirij entuzijazma.“ D.: *Gostovanje članova bečkog Burgtheatra u Zagrebu* „Večer“, Nr. 2151, S. 4, Zagreb 27.1.1928.

⁴⁰⁷ „Bez nekog dubljeg povoda teatarsko slavlje...“ St. Tomašić [Stanko Tomašić]: *Žena-vrag* „Riječ“, Nr. 23, S. 5, Zagreb 28.1.1928.

⁴⁰⁸ Vkc [Hinko Vinković]: *Gastspiel des Burgtheater-Ensembles* „Morgenblatt“, Nr. 28, S. 7, Zagreb 28.1.1928.

⁴⁰⁹ „[...] da je stvarno samo pedeset posto pljeska i oduševljenja išlo dobru igru a ostalih pedeset posto – njemački jezik.“ St. Tomašić [Stanko Tomašić]: *Žena-vrag* „Riječ“, Nr. 23, S. 5, Zagreb 28.1.1928.

⁴¹⁰ „...ako nam je predstava Molnarove komedije „Igra u dvorcu“ pokazala da komad može mnogo dobiti kroz igru glumaca, Bahrova „Djeca“ dokazala su da i najvrjedniji glumci mogu biti žrtve šablonskih komada.“ R.M. [Rudolf Maixner]: *Drugo gostovanje Burgtheatra. Hermann Bahr: „Die Kinder“* „Obzor“, Nr. 48, S. 2, Zagreb 18.2.1928.

ausverkauft und das Publikum begeistert. Ein „großes künstlerisches Niveau“⁴¹¹ wird allen drei Vorstellungen zugesprochen, die schauspielerische Kunst und die Sicherheit der Ausführung werden hervorgehoben, aber dennoch sind die Urteile über die künstlerische Seite des Gastspiels eher spärlich und von politischen und historischen Reminiszenzen überschattet. Die begeisterte Aufnahme der deutschsprachigen Schauspieler wird in einer angespannten politischen Lage dem reaktionären Lager zugeschrieben und ist allein deshalb alarmierend. „Obzor“ verlangt ein Gastspiel eines französischen Theaters, des Gleichgewichts wegen; „Riječ“ blickt verbittert auf die „zehn Jahre der verheimlichten Nostalgie und Sentimentalität der reaktionären Kriecher“ zurück und bezeichnet Zagreb als „treuere Filiale der Wiener Kultur und Macht als je zuvor“⁴¹². Es sei pathetisch und entehrend, wenn sich Milan Begović in aller Öffentlichkeit, als Schüler vor seinem Lehrmeister, dem Burgtheater, einem Repräsentanten der deutschen Kultur, verbeugt.

Nach dem „ungemein herzlichen Abschied“⁴¹³ erfolgte am Beginn der folgenden Theatersaison von 17. bis 19 November 1928 das dritte Gastspiel des Burgtheaters. Abermals spiegelte sich die veränderte politische Situation in den zeitgenössischen Reaktionen auf diesen Künstlerbesuch wieder. Nachdem der serbische Abgeordnete Puniša Račić im jugoslawischen Parlament am 20. Juni ein Attentat auf führende kroatische Politiker verübt hatte, brach eine anhaltende Staatskrise aus, die König Alexander I. nach unfruchtbaren Verhandlungen und verstärktem politischen Terror durch Übergang zur Diktatur zu überwinden suchte. Diese Tatsache steht sicherlich im Zusammenhang mit den aus Belgrad gesteuerten Angriffen auf die Leitung des kroatischen Nationaltheaters in Zagreb.

Dem Burgtheater, das jetzt mit dem typischen Repertoire der „ersten Schule des erhabenen Stils“ kommt – mit Lessings *Minna von Barnhelm*, Hebbels *Gyges und sein Ring* und Ibsens *Gespenstern* – wird eine „hervorragende künstlerische Qualität“⁴¹⁴ mit allen „Merkmale der Wiener Schule“⁴¹⁵ bescheinigt, aber das ausgeprägte Phänomen der „nicht nur künstlerischen Manifestation der Liebe“⁴¹⁶ des Publikums wird jetzt stärker angegriffen. Dies kommt schon in den Besprechungen der Stücke zum Ausdruck, so wird Lessings *Minna von Barnhelm* als „vielleicht treues Bild der deutschen Mentalität aus der ersten Hälfte des 18.

⁴¹¹ Vkc [Hinko Vinković]: *Gastspiel des Burgtheaters. Franz Molnar: Spiel im Schloss* „Morgenblatt“, Nr. 51, S. 2, Zagreb 18.2.1928.

⁴¹² „... reakcionarni gmizavci... Kao da se vratilo deset godina pritajivane čežnje, tuge i radosti za carskim bečkim životom [...] te je Zagreb sad vernija filijala bečke kulture i moći“ Pfficus: *Kozerija „Riječi“: Wien, Wien... „Riječ“*, Nr. 41, S. 3-4, Zagreb 19.2.1928.

⁴¹³ N.N.: *Abschied des Burgtheaters* „Morgenblatt“, Nr. 51, S. 2, Zagreb 20.2.1928.

⁴¹⁴ „ne ulazeći u dolične umjetničke kvaliteta naših gostiju...uz sve odlike burgtheatarske kazališne škole...“ M.D.: *Gostovanje bečkog Burgtheatra* „Večer“, Nr. 2394, S. 6, Zagreb 18.11.1928.

⁴¹⁵ Ebenda.

⁴¹⁶ „...skroz neumjetničke manifestacije ljubavi za njemačku glumu...“ jh. [Josip Horvat]: *Gostovanje bečkog*

Jahrhunderts“ dargestellt, das aber „uns wieder fremd und kalt“⁴¹⁷ sei. Den Rezipienten dieses Gastspiels wird außer Snobismus eine „leise Manifestation der Germanophilie“⁴¹⁸ vorgeworfen, oder sie werden sogar als „anationale und fremde Elemente“⁴¹⁹ bezeichnet – man könnte von xenophoben Andeutungen reden. Die in den Zeitungsrezensionen vorkommenden Stereotypen verweisen auf Grundmuster gesellschaftlicher Wirklichkeitskonstruktion. Mit der kämpferischen Forderung nach Neoillyrismus wird die Auffassung von Kultur als Besinnungsraum für die Stiftung der immer noch nicht entstandenen neuen Identität bestätigt. Die Repräsentativität des Gastspiels kann nicht als ideologischer Grundstein für die Befestigung der Identität des neuen Staates benutzt werden, sodass die Vielfalt der Bedeutungen eines Kulturaustausches auf das Produzieren von Feindsbildern reduziert wird.

Als auch Trešćec am 24. 9. 1929 wegen der Bearbeitung des Romans von A. Šenoa *Der kroatische Diogenes* durch M. Begović und dem daraus erfolgten Skandal abgesetzt wurde, wechseln die Theaterleitungen in Zagreb karussellartig (in der Tabelle 1.4 sind die Intendanten des Zagreber Theaters chronologisch angeführt). Keiner der damals auftauchenden Intendanten konnte der nachfolgenden Periode 1929-1940 seinen Stempel aufdrücken. Vielmehr verliehen ihr Gepräge der politische Druck und die finanzielle Unstabilität. Als König Alexander I. Karađorđević 1929 das Parlament auflöste, alle Parteien verbot und alle lokalen Verwaltungen den Zentralbehörden unterstellte, wird das kroatische Theater endgültig zu einer „politische[n] Tribüne“⁴²⁰. Das Regime unternahm dann entsprechenden Massnahmen, um die Aufrührerstimmung einzudämmen. Die Publikations- und Aufführungsverbote, sowie eine verschärfte Zensur und zahlreiche „partei-politische Intrigen“⁴²¹ sind an der Tagesordnung. Auf der Titelseite der Zeitung „Hrvat“⁴²² wird nach dem erwähnten Verbot der Aufführung *Der kroatische Diogenes* die Angst des Regimes vor dem kroatischen Drama thematisiert. Der Artikel mit der These von der absichtlichen aber

Burgtheatra. Gyges und sein Ring „Jutarnji list“, Nr. 6030, S. 11, Zagreb 17.11.1928.

⁴¹⁷ „Komedijska pisana više kao ilustracija poetskih dogma, nego kao spontana umjetnost. Tipovi su u njoj škuri – moguće vjerna slika mentaliteta njemačkih ljudi iz prve polovice 18. stoljeća – ali opet nama strana i hladna.“ jh. [Josip Horvat]: *Drugo gostovanje bečkog Burgtheatra. Minna von Barnhelm* „Jutarnji list“, Nr. 6031, S. 13, Zagreb 18.11.1928.

⁴¹⁸ „...ili pak na neku manifestaciju germanofilije...“ jh. [Josip Horvat]: *Drugo gostovanje bečkog Burgtheatra. Minna von Barnhelm* „Jutarnji list“, Nr. 6031, S. 13, Zagreb 18.11.1928.

⁴¹⁹ „Šta ćemo. To su stare simpatije, koje je ovaj anacionalni i tudjinski elemenat stalno gajio.“ M.D.: *Gostovanje bečkog Burgtheatra* „Večer“, Nr. 2394, S. 6, Zagreb 18.11.1928.

⁴²⁰ K.Z.: *Eine Affäre wegen Šenoa-Begović* „Der kroatische Diogenes“ „Morgenblatt“, Nr. 331, S. 3, Zagreb 1.12.1928.

⁴²¹ „Vidi se po svemu da bi Beograd htio zabraniti da sa dasaka hrvatskog kazališta odjekuje hrvatska riječ.“

Stanko Tomašić: *Sablasi pred kazalištem* „Književne novine“, Nr. 4, S.1, Zagreb 22.1.1931.

⁴²² U Beogradu su očito sasvim izgubili glavu, jer inače ne bi počinjali takove gluposti, koje svjedoče, da su se počeli bojati i – kazališnih komada.“ N.N.: *Zabranjeno prikazivanje "Hrvatskog Diogenesa"*. *Režim se boji hrvatskih kazališnih komada* „Hrvat“, Nr. 2671, S. 1, Zagreb 30.11.1928.

doch vergeblichen Vernachlässigung des kroatischen Theaters fällt der Zensur zum Opfer. Im stark ausgeprägtem Regimedruck kommt nochmals die gesellschaftlich bewegende Bedeutung des Theaters zum Vorschein – sie muss jetzt unterdrückt werden.

Naturgemäß stagniert in einer solchen Lage die Übernahme der zeitgenössischen deutschsprachigen Dramatik. So wurde 1932 der hundertste Todestag Goethes im PEN-Klub mit Vorträgen und Vorlesungen gefeiert, aber die geplante Aufführung seiner historischen Freiheitstragödie *Egmont* fällt aus. Die Königsdiktatur übt Vorzensur über die Bestellung des berüchtigten Indentanten Milan Čekić, der wegen der Darstellung von Tyrannei im *Egmont* der Aufführung die staatliche Genehmigung entzog⁴²³.

Aber die neue Praxis der gewinnbringenden Gastspiele wurde nach den ersten Aufregungen doch fortgesetzt. Im Jahre 1930 kam dann auch die Comedie Française nach Zagreb. Dieses Gastspiel kann als ein Paradebeispiel für die unterschiedliche Rezeption zweier Kulturen angesehen werden. Das Ensemble der Comedie Française wurde freudig begrüßt, da die „Kroaten dieses Gastspiel weitaus mehr als Belgrad brauchen“. Als Grund dafür wurde der vorangehende „allzu starke und aufgezwungene deutsche Einfluss“⁴²⁴ eingeführt.

Das Gastspiel aus 1931 von Alexander Moissi, einem Mitglied des Reinhardt-Ensembles und neben F. Kortner, E. Jennings oder A. Bassermann einem der bedeutendsten deutschsprachigen Schauspieler der Zeit, wurde mit einer Aufzählung des auffallend zahlreichen „für deutsche Gastspiele spezifischen Publikum[s]“⁴²⁵ begleitet. In diesem Zusammenhang spielt das spezifische Phänomen der damals noch starken sozialen Gruppe der 'Kulturdeutschen' eine große Rolle. So wird nämlich eine Gruppe von Schriftstellern und Intellektuellen bezeichnet, die über die deutschsprachigen Zeitungen in Zagreb eine wichtige Funktion im Kulturleben der Stadt einnehmen. Die Werke und Informationen aus der Feder des Dramatikers Tito Strozzi, des Publizisten und Dramatikers Peter von Preradović oder der Übersetzerin Božena Begović, um nur einige zu nennen, haben einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Entwicklung der Nationalliteratur; ihre Bedeutung wird allerdings immer noch nicht richtig bewertet. Die „aktive[n] Mitschöpfer deutscher Kulturwerte“⁴²⁶, wie einer davon, Petar von Preradović, im Artikel *Ein literarisches Porträt* des bekannten Slavisten Josef Matl bezeichnet wurde, befürworteten das Gastspiel des

⁴²³ Slavko Batušić: *Hrvatska pozornica*, Zagreb 1978, S. 173ff.

⁴²⁴ „Novosti“, 29.1.1930.

⁴²⁵ „I prve i druge večeri bilo je gledalište prilično puno i to one publike, koju možemo naći u kazalištu samo onda, kada su strana, specijalno njemačka gostovanja.“ Miro M. [Miro Majer]: *Gostovanje komičara Hansa Mosera* „Večer“, Nr. 3111, S. 3, Zagreb 13.4.1931.

⁴²⁶ Dieser Artikel wurde aus „Grazer Tagespost“ übertragen: Dr. Matl über Peter von Preradović „Morgenblatt“, Zagreb 26.1.1933.

Burgtheaters und betonen die Wichtigkeit weiterer Kontakte; eine Haltung, die ihnen im jungen Königreich Jugoslawien aus ideologischen Gründen den Vorwurf einbringt, sie seien reaktionär.

Das „markanteste Werk der deutschen Nachkriegsdramatik“⁴²⁷ – Tollers Drama *Hinkemann* – kann das Zagreber Publikum in einem anderen Gastspiel erleben. 1932 kommt nach Zagreb eine bedeutende Theaterinstitution der Zeit, das 1928 in Tel Aviv gegründete jüdische Ensemble von Paul Baratov „Habima“. Die „straffe und wirkungssichere Technik“ dieser „schonungslos geißelnde[n] soziale[n] Satire“ hinterliess einen starken Eindruck als eine „Dichtung von nicht nur zeitdokumentarischem, sondern auch hohem allgemein menschlichen Wert“ und wurde mit „stürmischen Ovationen“⁴²⁸ begrüßt. In solcher Vermittlung neuester Informationen lernte man die produktiven Seiten des direkten Kulturaustausches kennen. Im Jahre 1933 kam dann nach Zagreb der Schauspieler und Regisseur F. Kortner und leistete im heute vergessenen historischen Drama von A. Neumann *Der Patriot* eine „faszinierende schauspielerische Kreation“⁴²⁹.

Von weiteren künstlerisch wertvollen deutschsprachigen Gastspielen ist noch das Gastspiel des Wiener Volkstheaters mit den bekanntesten Theaterschauspielern der Zeit – T. Durieux, A. Moissi und E. Deutsch – in der Saison 1933/34 von Bedeutung. Im Jahr 1933 wird *Konflikt* von M. Alsberg als ein großer Theatererfolg vor übervollem Haus gespielt. Die wiederholten hohen Besucherzahlen der 'Kulturdeutschen' erteilen dem Zagreber Publikum eine Lektion aus Patriotismus, findet der Theaterrezensent von „Jutarnji list“⁴³⁰. Noch schärfer, als eine „historische Schande“⁴³¹ für Zagreb, wird in „Narodne novine“ das gewachsene Interesse für deutschsprachige Gastspielen bezeichnet. Dieses Phänomen konnte das nächste Volkstheater-Gastspiel (mit A. Moissi, T. Durieux und E. Deutsch) im Jahr 1934 mit Schillers *Don Carlos* und einem wieder „gesteckt volle[n] Haus“ nur bezeugen. Die „idealen Interpreten“ in einem die „Emphase eines wahrheitsgetreuen Freiheitskämpfers“⁴³² reflektierenden Stück verdienen die „dreifachen starken Beifallskundgebungen“⁴³³. Solche

⁴²⁷ „S najmarkantnijim djelom posljeratne njemačke drame...“ jh. [Josip Horvat]: *Tollerov "Hinkemann"*

„Jutarnji list“, Nr. 7293, S. 4, Zagreb 23.5.1932.

⁴²⁸ P.v.P. [Petar Preradović ml.]: *Gastspiel der Baratov-Truppe. Dritter und vierter Abend* „Morgenblatt“, Nr. 140, S. 5, Zagreb 24.5.1932.

⁴²⁹ „Fascinantna je glumačka kreacija Fritza Kortnera.“ jh. [Josip Horvat]: *Gostovanje Fritza Kortnera: Der Patriot* „Jutarnji list“, Nr. 7579, S. 3, Zagreb 6.3.1933.

⁴³⁰ Ebenda.

⁴³¹ „Zar zagrebačka nacionalna publika može da primi na sebe danas taj odium pred historijom?“ –mc: *Naša publika i strana kazališna gostovanja* „Narodne novine“, Nr. 265, S. 5, Zagreb 18.11.1933.

⁴³² „Kazalište rasprodano do posljednjeg mjesta...Gosti su dali Schillerovoj dramskoj pjesni idealnu interpretaciju...Schiller je sa svojim strastvenim zanosom iskrenog slobodara bliži našem vremenu od olimpijskog mira Goetheovog“ jh. [Josip Horvat]: *Gostovanje Aleksandra Moissia, Tille Durieux i Ernsta Deutscha* „Jutarnji list“, Nr. 7890, S. 9, Zagreb 17.1.1934.

⁴³³ Zd. Vernić [Zdenko Vernić]: *Gastspiel Durieux-Moissi-Deutsch: Schiller: "Don Carlos"* „Morgenblatt“, Nr.

Aufführungen sollten eine positive künstlerische Motivation sein und kein Politikum, worauf auch die überzeugt positiven Reaktionendes Publikums hinweisen.

Aber die nationalen Konflikte im Königreich eskalieren gerade 1934: bei seinem Staatsbesuch in Frankreich wurden der König Alexander I. und sein Gastgeber, der französische Außenminister L. Barthou, von kroatischen Terroristen getötet. Damit spitzte sich die lange andauernde Krise der Zwischenkriegszeit weiter zu. Ungeachtet dessen veranstaltet 1935 das Burgtheater-Ensemble mit dem *Fall Claasen* von E. Ebermayer, mit Sil-Varas *Mit der Liebe spielen* und einem Stück von H. Bahr, *Das Konzert* sowie einer souverän eingespielten Aufführung dieser Konversationstücke „brillante Theaterabende“ dem kroatischen Publikum. Es wird mitgerissen: „Nur absterbende überfeinerte Kulturen können derartige Kunst [...] hervorbringen.“⁴³⁴ Ihre Leistungen werden als ein Vorbild insbesondere für die kroatischen Schauspieler und ihre Technik hervorgehoben. Ihre Salonstücke werden den missglückten heimischen Aufführungen der Salonstücke im 1929 eröffneten Kleinen Theater entgegengestellt. Ein Beispiel dafür ist die Aufführung der publikumswirksamen Gesellschaftskomödie eines wenig bekannten Tagesdramatikers F. Schwiefert *Marguerite durch drei* (1935), wo es heißt, Salonstücke müsse man spielen können⁴³⁵.

Im Jahre 1937 wurde nochmals die deutschsprachige Schauspieltradition mit einem Gastspiel des Schauspielers A. Bassermann mit seinem Wiener Ensemble⁴³⁶ in Lessings *Nathan der Weise* demonstriert. „Hohe Sprechkultur“ und „menschliche Wärme“⁴³⁷ in einer „rein szenischen, unzeitlichen Aufführung“⁴³⁸ des Toleranzstückes von Lessing fanden eine ungeteilte Aufnahme. Die deutschen Schauspieler würden mit dieser Aufführung „Dienst am Wort“⁴³⁹ leisten, was kroatische Schauspieler zum Vorbild nehmen könnten, behauptet der Rezensent des „Morgenblattes“.

Aber auch die zahlreichen Gastspiele der Schauspieltruppen der „Wiener und Berliner leichten und leichtesten Theaterkunst“ fanden in Zagreb statt, die aber im Gegensatz zu Gastspielen der – nach Vernić – „hohen Schule“ auf jeden Fall „klar und deutlich

14, S. 5, Zagreb 17.1.1934.

⁴³⁴ Zdenko Vernić: *Gastspiel des Burgtheaters. 'Caprice' von Sil-Vara* „Morgenblatt“, Nr. 130, S. 6, Zagreb 2.6.1935.

⁴³⁵ „Salonske komade treba znati igrati.“ GAMA [Branimir Gršković]: „*Tri put Margareta*“ u *Malom kazalištu. O slabim komadima, slabim predstavama i slabom posjetu publike* „Večer“, Nr. 4290, S. 4, Zagreb 21.3.1935.

⁴³⁶ Folgende Schauspieler spielten in seinem Ensemble mit: Elsa Bassermann, Ludwig Donath, Lilia von Skalla, Maria Czanska, Peter Ihle, Tonio Riedl, Theo Goetz.

⁴³⁷ -v- [Vilma Vukelić]: *Erstes Bassermann-Gastspiel: Lessing: Nathan der Weise* „Morgenblatt“, Nr. 100, S. 5, Zagreb 28.4.1937.

⁴³⁸ „...čisto scenski [...] u svojoj spoljašnjosti vanvremenski...“ L: *Gostovanje Alberta Bassermannsa sa družinom: Nathan der Weise* „Obzor“, Nr. 96, S. 2, Zagreb 27.4.1937.

⁴³⁹ B: *Erstes Bassermann-Gastspiel. Lessing: Nathan der Weise* „Morgenblatt“, Nr. 100, S. 5, Zagreb 28.4.1937.

zurückzuweisen“⁴⁴⁰ sind. Zahlreiche Gastspiele dieser Unterhaltungstheater verschiedener Provenienz bringen der Saison 1930/31 den unrühmlichen Titel einer „Saison des deutschen leichten komischen Theaters“. Ein Beispiel dafür ist das Gastspiel des Josefstädter Theaters im Oktober 1930, „ein zwiespältiger Genuß“ von „geradezu aufreizendem Schwachsinn“⁴⁴¹ im Lustspiel *Das häßliche Mädchen*. Aber das Publikum bestürmte solche Aufführungen und gerade zu dieser Zeit wurde die Wiener Operette zu einer der beliebtesten Kunstgattungen⁴⁴² für ein Massenpublikum, denn die Einwohnerzahl in Zagreb ist vor dem Zweiten Weltkrieg immerhin auf fast 250.000 Menschen gestiegen.

3.2.2. DAS REPERTOIREBILD IN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT

In voller Blüte stehen also die Gattungen der Unterhaltungsdramatik und doch im zähen Kampf um Publikum mit dem Tonfilm. Die Medienkonkurrenz wird jetzt ein wesentlicher Faktor des sozialen und kulturellen Lebens. In diesen Jahren wird das Theater seine Leistungen an die Produktion der Filmindustrie anpassen müssen, denn der synchron aufgezeichnete Ton in den zwanziger Jahren ermöglicht den gesprochenen Dialog und damit die Annäherung an die Gattung des Dramas. Die Literarisierung des Films entspricht der Entwicklung einer „filmischen Schreibweise“ in der modernen Literatur, die die neuen Formen der Wahrnehmung reflektiert. Dennoch bleibt die literarische Auswertung des Films eher peripher, denn es werden hauptsächlich Unterhaltungsfilme importiert. Die meisten Tonfilme stammen aus dem deutschsprachigen Raum, ein Umstand, der als eine Bedrohung der eigenen Kultur empfunden wurde. Deshalb wurde die identitätsstiftende Aktion der ‚Vertreibung‘ der deutschen Schauspieler aus dem kroatischen Theater ins Gedächtnis gerufen, um auf diese Weise vor dem Vormarsch der Unterhaltungsindustrie in deutscher Sprache zu warnen: „In der verruchten Periode des Bachschen Absolutismus hatten wir bis 1860 nur ein deutsches Theater und jetzt, im Jahre 1933, neun deutsche Lichtspieltheater!“⁴⁴³. Auf diese Weise wurde die Angst vor dem Verlust der kulturellen Eigenart wachgehalten.

Aber Schwänke feiern im Spielplan des am 16. Februar 1929 eröffneten Kleinen Theaters in der Frankopanska Straße mit einer hohen Anzahl der Wiederholungen (13-40)

⁴⁴⁰ P.v.P. [Petar Preradović ml.]: *Theater der Komiker* „Morgenblatt“, Nr. 116, S. 4, Zagreb 29.4.1931.

⁴⁴¹ P.v.P. [Petar Preradović ml.]: *Gastspiel des Josefstädter Theaters* „Morgenblatt“, Nr. 271, S. 5, Zagreb 4.10.1930.

⁴⁴² -v- [Vilma Vukelić]: *Wiener Operette in Zagreb* „Morgenblatt“, Nr. 215, S. 7, Zagreb 8.8.1930.

⁴⁴³ „Za zloglasnog Bachovog apsolutizma imali smo do godine 1860 u Zagrebu samo jedno njemačko kazalište – a sada godine 1933 devet njemačkih kinematografskih kazališta!“ Josip Bach: *Kazalište i kinematografi. Odgovor direktora drame g. Josipa Bacha* „Novosti“, Nr. 47, S. 6, Zagreb 16.2.1933.

ungehindert glänzende Erfolge. Doch wurde wegen Komödien wie Gottwalds Schwank *Die Kleine und das große Los* (1936) in „unlogischer Lokalisierung von M.F.“ eine „Profanisierung“ des Nationaltheaters beklagt: „Es sei eine Beleidigung des Zagreber Theaterpublikums, ihm solche 'geistige Kost' aufzutischen“⁴⁴⁴. Diese Gattung repräsentieren auch die epigonenhaften Nachdichtungen naiver und sentimentaler Stücke wie Forsters *Robinson soll nicht sterben* (1937), oder L. Franks *Karl und Anna* (1929), die damaligen großen Publikumserfolge. Klabunds Gesellschaftsdrama *X Y Z* (1929) wird ebenso zu einem durchschlagenden Erfolg, Beifall verdient insbesondere die „raffinierte Inszenierung“⁴⁴⁵ von I. Raić. Diese „moderne Illustration des zeitgenössischen Lebens“⁴⁴⁶ wird mit dieser Zeit in Vergessenheit geraten, prophezeit richtig J. Horvat. Auch Bühnenstücke von der Machart Sardou, wie *Die Insel* von H. Bratt oder *Konto X*, erfreuen sich großer Publikumsbeliebtheit, werden aber der Theaterleitung als „schmieremäßig“⁴⁴⁷ und unrealistisch und als Vernachlässigung des Repertoires vorgehalten. Jedenfalls haben solche Aufführungen keine Spuren im kollektiven Bewusstsein der Zeit hinterlassen, was nicht der Fall mit einigen musterhaften Aufführungen zeitgenössischer Autoren sein wird.

Allen voran ist Hofmannsthals *Jedermann* anzuführen, eine Aufführung des Amateurtheaters M.H.K.D. (Matica hrvatskih kazališnih dobrovoljaca) aus 1932. Das Vereinstheater orientiert sich an den Standards der professionellen Theater und übernimmt auch ursprüngliche Ideale einer autonomen zweckfreien Kunst, wovon hier die Wahl dieses anspruchsvollen und aktuellen Stückes zeugt. Daraus wurde eine „kleine Sensation“⁴⁴⁸, die vom hohen Rang der Zagreber Theaterkunst zeugt und eben als solche in den kollektiven Deutungsmustern weiterexistiert. Die Aufführung im Freien vor der Kirche in Ksaver wurde von A. Freudenreich in Anlehnung an die Inszenierung von Reinhardt für die Salzburger Festspiele vorbereitet. Die Salzburger Festspiele als eine europäische Sensation jener Zeit sind in Zagreb früh rezipiert worden – Ivo Raić berichtete davon schon 1921 im Theaterblatt⁴⁴⁹; und B. Papandopulo⁴⁵⁰ sah darin eine Herausforderung für die Weiterentwicklung der kroatischen Kunst. Damals wurde auch die Idee lebendig, die alten kroatischen Theaterzentren an der adriatischen Küste wie Dubrovnik, Split oder Hvar zu

⁴⁴⁴ -v- [Vilma Vukelić]: *F. Gottwald: Klassenlotterie* „Morgenblatt“, Nr. 237, S. 5, Zagreb 4.10.1936.

⁴⁴⁵ „...rafinovanom ukusu Raićeve inscenacije...“ Ka Mesarić [Kalman Mesarić]: *Kazališna kronika. Klabund: XYZ* „Riječ“, Nr. 31, S. 11-12, Zagreb 9.10.1929.

⁴⁴⁶ „Novosti“, 29.12.1929.

⁴⁴⁷ Zdenko Vernić: *Fritz Schiefert: Marguerite durch Drei* „Morgenblatt“, Nr. 70, S. 4, Zagreb 22.3.1935.

⁴⁴⁸ „Njezin naredni novitet jednu malu senzaciju...“ Jer.Ko.: *Mala senzacija u Malom kazalištu* „Jutarnji list“, Nr. 7489, S. 34, Zagreb 4.12.1932.

⁴⁴⁹ Tito Strozzi: *Ljetošnji Festspiel-i u Salzburgu* „Kazališni list“, Nr. 3, S. 9, Zagreb 3.10.1921.

⁴⁵⁰ „Novosti“, 30.8.1931.

Festspielstädten zu machen⁴⁵¹.

Vor der kroatischen Premiere des *Jedermann* wird die Genese des Stückes und die Form des Bühnenspiels in sachkundiger Vorankündigung von G. Šamšalović erläutert. In seiner Vorankündigung thematisiert er vor allem das „ungewöhnliche Sprachvermögen“ des „Wiener Ästheten“ Hugo von Hofmannstahl und hebt die Besonderheiten bei seiner Bearbeitung der alten Tradition des volkstümlichen Mysterienspiels hervor: „Den schlichten, unverfäschten Ton des alten Mysterienschauspiels hat Hofmannstahl nirgends so getroffen wie in diesem Stücke“⁴⁵². Sowohl die innovative Verfahrensweise des Autors, als auch neue Aufführungspraxis haben dazu beigetragen, dass diese Vorstellung zu einem umjubelten Erfolg geworden ist.

Die rege Teilnahme der Öffentlichkeit verhalf der Erneuerung des alten Mysterienspiels zu einer vorzüglich eingespielten Aufführung. Diese Aufführung wurde als ein einmaliges künstlerisches Ereignis in der Geschichte des Zagreber Theaters gefeiert, weswegen *Jedermann* 1934 vor dem Zagreber Dom wiederholt wurde. Die Interpretation war wieder „plastisch und lebendig“ und kann als ein Privileg des urbanen Publikums ein weiterer Beweis der Teilnahme der Zagreber Theaterkunst an der kulturellen Praxis der Zeit eingesetzt werden.

Noch ein modernes Drama wird als ein „Sensationsabend“ beschrieben, nämlich die Aufführung von Wedekinds *Lulu* aus dem Jahr 1930. Die *Lulu*-Tragödie ist aufgrund ihrer komplizierten Entstehungsgeschichte in zwei Stücke aufgeteilt, *Der Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora*. *Der Erdgeist* wurde in Zagreb schon 1913 erstaufgeführt, nur diese Tatsache minderte das jetzige Befremden der Öffentlichkeit überhaupt nicht. Die Kritik des bürgerlichen Daseins mitsamt einer unkonventionellen und neuen Technik stieß auf eine feste Barriere aus moralischen Überlegungen und literaturhistorischen Vorurteilen. Den literarischen Artismus des Dramas sah man als „verunstaltete Blumen der Sezession“⁴⁵³. Der konservative Literaturhistoriker Ljubomir Maraković bezeichnet es schlicht als ein „unmögliches Drama“⁴⁵⁴. Doch werden dem Regisseur und dem Ensemble ausgezeichnete künstlerische Leistungen zuerkannt und die theaterspezifischen Eigenschaften der

⁴⁵¹ „...naši kazališni stručnjaci dr. B. Gavella, i P. Konjović ispitivali su ovog ljeta mjesta u Splitu, Hvaru i Dubrovniku, gdje bi se mogle organizirati svečane ljetne priredbe t.zv. Festspiele. Maks Reinhardt [...] potvrdio je svoju nadu u uspješno ostvarenje te akcije.“ Dr. Ivan Esih: *Kazalište pod vedrim nebom*, „Jutarnji list“, Nr. 7476, S. 11, Zagreb 21.11.1932.

⁴⁵² Dr. Gustav Šamšalović: *Zur kroatischen Premiere von Hofmannstahls „Jedermann“*, „Morgenblatt“, Nr. 325, S. 9, Zagreb 27.11.1932.

⁴⁵³ „...nakazno cvijeće secesije...“ M.: *Wedekind-Falkenberg: Lulu*, „Obzor“, Nr. 272, S. 3, Zagreb 26.11.1930.

⁴⁵⁴ „...papirnata apstrakcija, lažna konstrukcija naturalizma u punom jeku jedne stilske zastarjele, literarno slabe i stvarno nemoguće drame.“ Ljubomir Maraković: *Wedekindova „Lulu“*, „Hrvatska Straža“, Nr. 284, S. 4, Zagreb 12.12.1930.

Aufführung auch detaillierter analysiert. In Besprechungen solcher außerordentlichen Aufführungen hat unparteiische Theaterkritik der Zeit die lang gehegten patriotisch-pädagogischen Überlegungen beiseite gelegt und betrachtet die Aufführung als einen rein theatralischen Akt. Die angedrohten Zensurmaßnahmen steigern zusätzlich das Interesse an der Aufführung, doch bleibt letztlich der Applaus nur „lau“⁴⁵⁵.

Im Jahre 1932 erfolgt dann eine weitere Premiere eines modernen Stückes. Hofmannsthals *Alkestis* wurde nämlich als die „wertvollste Aufführung der Saison“⁴⁵⁶ und als „moralischer Gewinn“⁴⁵⁷ vor einem ausverkauften Theaterhaus gespielt. Hofmannsthal genießt früh den Status eines Klassikers, diese Aufführung huldigt „reiner Schönheit und höchster Güte“⁴⁵⁸ und ist als eine „pflichtgemäße Verbeugung vor dem Klassiker“ anzusehen, mit der „Aufgabe“ zur „Erziehung des Ensembles zu klassischem Stil“⁴⁵⁹. In „Novosti“ wird das „göttliche, heroische Drama unserem konventionellen und engstirnigen Theater“ als eine Aufforderung entgegengesetzt, danach die Repertoirepolitik zu richten. Der Publikumserfolg der Aufführung beweist den Wahrheitsanspruch dieser Forderung.

Die unterschiedliche Rezeption von Hofmannsthals *Alkestis* und dem antibürgerlichen Stück Wedekinds kann die begrenzte Aufnahmebereitschaft der kroatischen Öffentlichkeit in dieser Periode illustrieren. Die experimentellen deutschen modernen Dramatiker werden nur unter Vorbehalten akzeptiert. Die ekstatische Dramatik des Expressionismus oder das politische Theater sind zu dieser Zeit auf der Zagreber Bühne nicht zu sehen. Der sich auf diese Weise manifestierende Konservatismus des Publikums steht auch der Rezeption der neuesten deutschen Dramatik im Wege. Zugegeben, diese Theaterformen kommen auch im deutschsprachigen Raum überwiegend über Privat Bühnen ans Licht. Daraus wird klar, dass die langlebigen Behauptungen von einem der „besten Theater im Südosten Europas“⁴⁶⁰ ihre Berechtigung nach dieser Periode nur als Ausdruck stabilisierender Nationalideologien haben. Das Theater suchte seine Funktion anhand der Berufung zur glorreichen Tradition neu zu definieren. Aber die Bedingungen für eine pluralistische Weiterentwicklung der Theaterkunst sind in einem ideologiegelagerten Klima

⁴⁵⁵ „Novosti“, 28.11.1930.

⁴⁵⁶ „...spada među najbolje i najdotjeranije predstave zagrebačke drame posljednjih godina.“ H.: *Alkestis* „Obzor“, Nr. 5, S. 3, Zagreb 8.1.1932.

⁴⁵⁷ „za kazalište sa serioznim pretenzijama takva predstava uvijek je dobitak – razumije se moralni!“ jb: *Alkestis* „Jutarnji list“, Nr. 7165, S. 7, Zagreb 13.1.1932.

⁴⁵⁸ „Gospodo, radilo se o čistoj Ljepoti i uzvišenoj Dobroti!“ Vek.: *Alkestis, žena koja je dala život za svog muža* „Večer“, Nr. 3330, S. 7, Zagreb 8.1.1932.

⁴⁵⁹ P.v.P. [Petar Preradović ml.]: *Euripides-Hoffmannstahl: Alkestis* „Morgenblatt“, Nr. 10, S. 7, Zagreb 10.1.1932.

⁴⁶⁰ „...ugled i glas jednog od najboljih kazališta u jugoistočnoj Evropi [...] oko formiranja specifično hrvatskog teatarskog izražaja na osnovu i kuhu samonikle hrvatske narodne kulture.“ Miro Majer: *Općinstvo i kazalište* „Obzor“, Nr. 17, S. 1-2, Zagreb 22.1.1936.

nicht gegeben. Das kleine Theater in Frankopanska bietet selten Gelegenheit zu Experimenten, und auf die große Bühne kommen nur repräsentative Stücke zur Aufführung. Trotzdem ist in der „Neuen Freien Presse“ die Feststellung des bekannten österreichischen Theaterhistorikers Joseph Gregor von „einer überraschend moderne[n] Bühne, wie man sie so tief im slawischen Süden kaum vermuten würde“⁴⁶¹, zu finden. Joseph Gregor hielt in Zagreb 1937 drei Vorträge vor dem „voll[en] Auditorium“ und veröffentlichte danach unter dem Titel *Südslawischer Frühling* ein umfassendes Feuilleton über das Zagreber Kulturleben jener Zeit. Besondere Aufmerksamkeit schenkt er dem „modernen“ Zagreber Theater und seiner Leitung, wo er neben dem Intendanten B. Šenoa und dem Dramaturgen T. Strozzi besonders den Bühnenbildner Ljubo Babić hervorhebt, eine „Persönlichkeit vom internationalen Ansehen“. Gregor hat der Aufführung eines nicht genannten Schauspiels und einer Oper beigewohnt und „war überrascht nicht durch das Talent der kroatischen Schauspieler [...] aber durch das hohe allgemeine Niveau, das sich in Wien ganz ausgezeichnet sehen lassen könnte“⁴⁶².

Das zeitgenössische Repertoire zeugt aber eher von einer Stagnation, die den Aufschwung der Jahrhundertwende nicht wiederholen kann. Zum 'Schlager' wird die Komödie *Ein besserer Herr* von W. Hasenclever. Im deutschsprachigen Raum reüssierte er mit dieser Komödie an über 90 Theatern und feierte bedeutende Theatererfolge. In der Vorankündigung in „Narodne novine“⁴⁶³ wird die Laufbahn des Autors von einem expressionistischen Autor zum publikumsnahen Erfolgsautor geschildert. Bezeichnend ist, dass er erst als solcher in Zagreb mit „viel Sympathie“ akzeptiert wurde. Der Erfolg wird weniger dem Stück als vielmehr der Regieleistung von T. Strozzi zugeschrieben, der „virtuos“ und „ohne Experimente“⁴⁶⁴ das Stück inszeniert. Hasenclevers frühe radikale Dramen haben damals nicht die Neugier der Öffentlichkeit geweckt, erst als ein Erfolgsautor wird er aufgeführt – auf der Bühne des Zagreber Theaters ist nur der moderate Modernismus anzutreffen.

So kommen in den folgenden Jahren ausschließlich die bereits arrivierten modernen Autoren zur Aufführung. Von den aktuellen Autoren sind W. Hasenclever (1934) oder F. Werfel (1936) im Repertoireverzeichnis zu finden, der erstere jedoch mit seiner späteren publikumswirksamen Gaunerkomödie, der letztere mit seinen historizistischen

⁴⁶¹ Joseph Gregor: *Südslawischer Frühling* „Neue Freie Presse“, Wien 17.4.1937, übertragen in „Morgenblatt“, Zagreb 22.4.1937.

⁴⁶² Ebenda.

⁴⁶³ „Narodne novine“, Zagreb 13.4.1934.

⁴⁶⁴ „Tito Strozzi postavio je djelo ležerno i nenametljivo, bez eksperimentiranja dao je solidan zabavni teatar.“ jh. [Josip Horvat]: *Bolji gospodin* „Jutarnji list“, Nr. 7978, S. 10, Zagreb 17.4.1934.

Dramenbearbeitungen, die seinem Drama schon 1937 das Etikett eines „ideell und zeitlich unbedeutenden“⁴⁶⁵ Stückes einbringen. Von den Repräsentanten des Volkstückes wird nur K. Schönherr und zwar mit seinem *Passionsspiel* zu Ostern 1936 aufgeführt. Der Theaterleitung wird vorgeworfen⁴⁶⁶, dass dieses Stück nur auf Osterfeiertage beschränkt ist, was einen Luxus darstellt, den sich sonst nur das Wiener Burgtheater leisten kann. Tatsächlich stammt das Stück aus dem Repertoire dieser Wiener Bühne. Doch gestalten die „eindrucksvollen Bühnenbilder“, die Meisterleistung von Strozzi's Regie, sowie das eingespielte Ensemblespiel einen „Theaterabend von starker, nachhaltiger Wirkung“⁴⁶⁷.

Trotz zahlreicher Neuansätze der dramatischen Stilrichtungen galt G. Hauptmann noch immer als ein wesentlicher Vertreter des modernen Theaters dieser Zeit. Die Premieren seiner Dramen werden von M. Reinhardt zu öffentlichen Festakten inszeniert und markieren einen glanzvollen Höhepunkt des bürgerlichen Theaters. Neben Ibsen und Strindberg ist Hauptmann der souveräne Herrscher über das moderne Repertoire. Zum 70. Geburtstag des Autors wird im Jahre 1932 im Zagreber Theater sein Drama *Vor Sonnenuntergang* in Regie von T. Strozzi uraufgeführt. Gerade G. Hauptmann ist der am häufigsten aufgeführte zeitgenössische Dichter – 10 Werke mit insgesamt 47 Aufführungen sind ab 1896 im Spielplan des Zagreber Nationaltheaters verzeichnet. Die Aufführung des aktuellen Dramas dieses 'Patriarchen der Republik' begleiteten die zahlreichen Ehrungen des siebzigjährigen Dichters. Die Rezensenten sehen in dieser Aufführung den Grund, die Periode des naturalistischen Dramas im Zagreber Theater zu rekapitulieren und sie als einen entscheidenden Modernitätsschub hervorzuheben. Tatsächlich konnten sich damals die zeitgerechten Aufführungen der naturalistischen Dramatiker positiv sowohl auf die Entwicklung des Schauspielstils als auch auf die kroatische dramatische Produktion auswirken. Nun wird Hauptmanns spätes Drama *Vor Sonnenuntergang* ohne irgendeine zeitliche Verzögerung übernommen, da es 1932 geschrieben wurde, ist damit aber nicht ein Beleg für die Zukunftsorientierung der Zagreber Bühne – einer „unbestrittenen Größe“⁴⁶⁸ wird Tribut gezollt, aber diese Aufführung repräsentiert jedoch nicht die neuesten Entwicklungen in der Theaterkunst. Ein großes Echo dieser Aufführung und ein äußerst guter Publikumsbesuch werfen eine Frage auf, nämlich wie wäre die experimentierfreudige

⁴⁶⁵ „Izveden je i vremenski i idejno nevažni Werfelov „Juan i Maksimilijan“ Vladimir Kovačić: *Hrvatska drama u prošloj sezoni* „Hrvatski dnevnik“, Nr. 396, S. 13, Zagreb 27.6.1937.

⁴⁶⁶ „...koji ne bi bio tako usko ograničen uskrsnim raspoloženjem, koji bi imao širi krug publike i koji bi mogao biti prikazivan čitave sezone.“ GAMA [Branimir Gršković]: *Igra o mucu Isusovoj* „Večer“, Nr. 4607, S. 4, Zagreb 8.4.1936.

⁴⁶⁷ Dr. B.: *Karl Schönherr: Passionsspiel* „Morgenblatt“, Nr. 86, S. 4, Zagreb 9.4.1936.

⁴⁶⁸ P.v.P [Petar Preradović ml.]: *Hauptmann-Feier des Zagreber Nationaltheaters* „Vor dem Sonnenuntergang“, „Morgenblatt“, Nr. 315, S. 4, Zagreb 17.11.1932.

oder zeitkritische Dramatik aufgenommen, da sie ihren Platz im Spielplan noch nicht gefunden hat.

Zu dieser Zeit wurde noch ein naturalistisches Drama aufgeführt, der größte Theatererfolg des Dichters R. Dehmel *Die Menschenfreude*. Es erregt nicht annähernd so grosse Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit wie Hauptmanns Drama *Vor Sonnenuntergang*. In Dehmels Drama kommt das soziale Engagement des Dichters zum Ausdruck, das ihn auch mit dem Expressionismus verbindet. Aber die Aufführung des 1932 schon überholten Stückes betont nochmals die konservativ-realistische Ausrichtung des Zagreber Theaters. Einen anderen Grund für die „Lauheit des Publikums“⁴⁶⁹ sucht man im Einfluss der russischen realistischen Kunst, die alles Artifizielle im Drama und Schauspielstil ablehnt. Zudem wird die Regieleistung von Kalman Mesarić der früheren von Ivo Raić gegenübergestellt, und Raić schnitt dabei wesentlich besser ab.

Der mehrmals angekündigte Autor F. Werfel kam 1936 mit seiner dramatischen Historie *Juarez und Maximilian* zum ersten Mal auf die Zagreber Bühne. Dieses moderne Stück kam mit einer „gewöhnlich großen Verspätung“⁴⁷⁰ zur Aufführung, und wurde gleich nach der Uraufführung als „eher ein Buchdrama [...] mit reichen inneren aber dürftigen äußeren Handlung“ charakterisiert und trotz der bedeutenden Schauspiel- und Regieleistungen sind im Publikum „alle kühl“⁴⁷¹ geblieben. Dem Aufbau des Dramas wird in den Rezensionen besondere Aufmerksamkeit geschenkt: Die Aufzählung der Mängel läßt zeitgenössischen Erwartungen an die moderne Dramatik erkennen – weder sozial-politische Tendenz noch moderne Thesen sind darin zu finden, auch die Psychologisierung wird vermisst. Danach wird seine Nachdichtung der Euripides *Troerinnen* zum 40. Schauspieljubiläum N. Vavras im Jahre 1939 aufgeführt. Das gleichnishafte Stück kann lediglich Achtungserfolge erzielen. Vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges sind die Reste des deutschsprachigen Repertoires nicht mehr repräsentativ. Es besteht lediglich aus zahlreichen Publikumserfolgen und der Tradition verpflichteten zeitgenössischen Dramen. In dieser Periode sind die epochemachenden aktuellen Stücke der Erneuerer der deutschsprachigen Dramatik im Repertoire des Zagreber Theaters nicht mehr aufzufinden, ihre Tendenzen spiegeln sich jedoch in der heimischen Produktion wieder. Diese Tatsache spricht für die These von integrativen Tendenzen – die jetzt in die moderne europäische Theaterkunst fest verankerte kroatische Dramatik ist durchaus reif, an den neuesten

⁴⁶⁹ Zdenko Vernić: A. Schnitzler: *Liebelei*. Neueinstudiert im Grossen Theater „Morgenblatt“, Nr. 257, S. 6, Zagreb 30.10.1934.

⁴⁷⁰ „...sa uobičajeno velikim zakašnjenjem konačno i na našu dramsku scenu...“ Vladimir Kovačić: *Juarez i Maksimilijan* „Hrvatski dnevnik“, Nr. 180, S. 15, Zagreb 20.11.1936.

⁴⁷¹ B.: Werfel: „*Juarez und Maximilian*“ „Morgenblatt“, Nr. 277, S. 4, Zagreb 20.11.1936.

Entwicklungen teilzunehmen, aber sie auch zu generieren. Davon zeugen die expressionistischen Dramen von Janko Polić Kamov, Ulderiko Donadini oder Josip Kulundžić; wie auch die in den 30er Jahren entstandenen Dramen der Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit wie zum Beispiel die Dramen von Marijan Matković, Kalman Mesarić oder Geno Senečić. Letztlich ist als eine Synthese aller Zeittendenzen das epochale Œuvre Krležas und seine autonomen dramatischen Schöpfungen anzusehen, die aus heterogenen Anregungen entstanden sind.

Die nächsten zwei großen Klassiker-Aufführungen am Ende der untersuchten Periode bringen etwas Licht in dieses Bild. *Dantons Tod* von G. Büchner wurde im Jahre 1937 aufgeführt und 1938 kam Goethes *Egmont* doch auf die Bühne des Zagreber Theaters. Beide Aufführungen genießen große Aufmerksamkeit und werden mit hohem Publikumsbesuch belohnt, obwohl sich die Krise des Theaters in der schwächlichen Einstudierung beider Dramen bekundet.

Als Anlass für die kroatische Erstaufführung von *Dantons Tod* in Bearbeitung von Karl-Heinz Martin wird die Inszenierung von M. Reinhardt angeführt. Dem kroatischen Regisseur Tito Strozzi gelang damit die „wohl interessanteste dramatische Novität“⁴⁷² dieser Jahre zu inszenieren. Die „gewaltige dramatische Wucht der einzelnen Szenen“ und die „starkbewegten, packenden Massenszenen“ verliehen diesem Drama der Französischen Revolution auch „in unserer fiebergeschüttelten Zeit eine gewisse Aktualität“⁴⁷³. In der Widerspiegelung der geschilderten Niedergangsphase der Jakobinischen Herrschaft mit der damaligen Krisensituation wird eine ähnlich strittige gesellschaftliche Konstellation erkannt. Der ideologische Betrug der Revolution verschärft das Bewusstsein der eigenen unverändert schlechten sozialen Situation. Wie es früher der Fall mit der Rezeption Schillers war, wurde zu dieser Zeit die Rezeption eines deutschen Klassikers durch die Parallelen mit der eigenen Situation begünstigt.

Das andere klassische Drama wird auch vor dem Hintergrund der Gegenwart gelesen. Die Aktualität des *Egmont* unterstreicht die Bemerkung aus „Večer“⁴⁷⁴, man stöhne nämlich, gefangen in der bitteren Gegenwart, voller Enttäuschung angesichts des in jedem Satz dieses Dramas ausgedrückten Freiheitsideals. Dieser Gedanke und die darin enthaltene unverhohlene Kritik an der Staatsmacht sind die wichtigste Ursache, dass diese Aufführung 1932 aus dem Repertoire gestrichen wurde. Seit 1896 hat man diese „Tragödie der

⁴⁷² „...zacijelo najinteresantniji dramski novitet ove sezone,...“ M: G. Büchner „*Dantonova smrt*“ „Obzor“, Nr. 116, S. 2, Zagreb 24.5.1937.

⁴⁷³ B: G. Büchners „*Dantons Tod*“ „Morgenblatt“, Nr. 123, S. 5, Zagreb 25.5.1937.

⁴⁷⁴ „Možda ovo Goetheovo djelo nikad nije bilo aktuelnije nego u ove naše dane kad čovjek današnjice stenje pod razočarenjima...“ G.: Goetheov „*Egmont*“ „Večer“, Nr. 5394, S. 3, Zagreb 19.11.1938.

Macht“⁴⁷⁵ in Zagreb nicht mehr gesehen. Deshalb werden jetzt ihre Entstehungsgeschichte und historische Bedeutung eingehend analysiert. Der Regisseur T. Strozzi inszenierte dieses erste „moderne Drama für die Massen“ mit seinem „treffenden Gefühl“⁴⁷⁶. Diese gelungene Aufführung wurde auch vom Publikum warm aufgenommen. Die Idee der „Geschichte als eines stilisierten Rahmens für die Darstellung der fatalen Mächte“ – so Maraković⁴⁷⁷ oder „ideell Starken, die die starre Macht des Einzelnen besiegen“⁴⁷⁸ können, bestimmt die zeitgenössische Rezeption des Dramas. Die gespannte politische Lage im Königreich vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zwang geradezu zur politischen Auslegung des Stückes. Unter dem Druck kroatischer Agitation aber auch italienischer wie deutscher Drohungen kommt es 1939 doch zur Anerkennung einer beschränkten Autonomie Kroatiens. Die Entspannung der innenpolitischen Krise kam aber zu spät, die kroatischen Nationalisten nutzten die militärische Eroberung Jugoslawiens (1941) durch die Deutschen zur Schaffung eines nur formal souveränen kroatischen Staates. Das ebnete den Weg für einen der verheerendsten Exzesse nationalistischer Ideologie in der kroatischen Geschichte: Kroatien wurde ein autoritär regierter Staat, der sich auf die faschistische Bewegung stützte.

Im Jahr 1940, einem großen Jubiläumsjahr des Zagreber Theaters – „dem Geburtstag des neueren kroatischen Dramas und des ständigen kroatischen Theaters“⁴⁷⁹ wird noch einmal die Gebundenheit der Theatergeschichte an die historisch-politischen Gegebenheiten betont. Gefeierte werden 100 Jahre der ersten Aufführung eines kroatischen Originaldramas im Theater am Markusplatz – am 10. Juni 1840 wurde nämlich das romantisch-historische Schauspiel *Juran und Sofija* von Ivan Kukuljević Sakcinski in kroatischer Sprache aufgeführt. In diesem „Fest der Vaterlandsliebe“⁴⁸⁰ sehen die Patrioten eine Gelegenheit, die „Aufgaben und Bedürfnisse“⁴⁸¹ des Nationaltheaters zu rekapitulieren. Die Sendung einer der „wichtigsten nationalen und künstlerisch-reproduktiven Anstalten“⁴⁸² wird in Anlehnung an illyristische Maximen vom Theater als einer „Verpflichtung zur höheren Bildung“, so Janko Drašković, oder als eine der „Hauptaufgaben der Volkserziehung“⁴⁸³ – nach J. Jelačić geortet.

⁴⁷⁵ „tragedija vlasti...“ jh. [Josip Horvat]: *Egmont* „Jutarnji list“, Nr. 9634, S. 11, Zagreb 20.11.1938.

⁴⁷⁶ „...jako razvijen osjećaj i smisao za teatar ovog karaktera...“ N.N.: *Premijera Goetheovog „Egmonta“* „Novosti“, Nr. 319, S. 10, Zagreb 20.11.1938.

⁴⁷⁷ Ljubomir Maraković: *Goetheov „Egmont“* „Hrvatska Straža“, Nr. 52, S. 6, Zagreb 24.12.1938.

⁴⁷⁸ „...idejno jaki konačno nadvladaju krutu silu pojedinca...“ jh. [Josip Horvat]: *Egmont* „Jutarnji list“, Nr. 9634, S. 11, Zagreb 20.11.1938.

⁴⁷⁹ Dr. Hinko Vinković: *Hundert Jahre neueres kroatisches Drama. 1840-10. Juni-1940.* „Morgenblatt“, Nr. 136, S. 7-10, Zagreb 9.6.1940.

⁴⁸⁰ Ebenda.

⁴⁸¹ „Hrvatsko kazalište bilo je uvijek u vezi s političkim stanjem domovine.“ Marko Fotez: *Zadaci i potrebe hrvatskog kazališta* „Hrvatski dnevnik“, Nr. 1351, S. 14, Zagreb 4.2.1940.

⁴⁸² N.N.: *Eine amtliche Mitteilung über die Veränderungen im Zagreber Nationaltheater* „Morgenblatt“, Nr. 99, S. 6, Zagreb 25.4.1940.

⁴⁸³ „Takva bi narodna govornica moralo hrvatsko kazalište postati i danas.“ Marko Fotez: *Zadaci i potrebe*

Das im Zuge der nationalen Bewegung entstandene Nationalhaus habe die „Pflicht, unser Vaterland zu konsolidieren“; so formuliert Aleksander Freudenreich in seiner Ansprache an Theatermitgliedern bei seiner Amtsübernahme die Aufgabe des Theaters im Jahre 1940, denn „alle Mitglieder der neuen Verwaltung haben ihre Ämter aus patriotischen Motiven übernommen“⁴⁸⁴. Damit betont er nochmals den Status des Nationaltheaters als eine Kulturinstitution von größter Bedeutung für die Nationalkultur und erinnert zugleich an die Tatsache, dass das Theater auch in der Zukunft die ihm vorgegebene „Rolle in der Nationalkultur“ ausüben sollte. Das Nationaltheater wird somit als großes integratives Muster eingesetzt, das in den sozial und politisch unsicheren Zeiten eine kompakte Einheit zu stiften habe. Es wurde als eine gemeinschaftliche Hilfsquelle für den Fortbestand kroatischer Kultur interpretiert.

4. THEATRALISCHE SENDUNG UND DEUTSCHSPRACHIGES REPERTOIRE

Am Programm der neuen Leitung ist ablesbar, dass das Theater noch zu Beginn der 40er Jahre des 20. Jahrhunderts als ein unverzichtbares Mittel der Volksaufklärung angesehen wurde und dass ihm die Rolle einer „Volkstribüne“ zugedacht war. Bis zum Jahre 1940 konnte sich das Nationaltheater als Institution von dieser ideologischen und pädagogischen Last nicht freimachen, so dass die simultan verlaufende Zustimmung oder Ablehnung der deutschsprachigen Dramatik in vielerlei Hinsicht durch diese patriotische und pädagogische Zielsetzung geprägt war. Die 1841 in einer Parlamentsrede von J. Drašković, einem der geistigen Väter des Theaters, geäußerten Worte waren anscheinend in Vergessenheit geraten:

Denn wenn wir vom Nutzen des Nationaltheaters Besprechungen führen, müssen wir auch dem deutschen Theater unsere Aufmerksamkeit zuwenden [...] es bleibt also noch genügend Zeit für die Aufführung deutscher Stücke, wir dürfen nicht vergessen, daß in unserer Stadt eine große Zahl von Deutschen und sonstigen gebildeten Bewohnern lebt, die unserer Nationalsprache nicht mächtig sind, und die es verdienen, daß wir uns auch ihrer erinnern und daß wir ihnen unsere Hochschätzung nicht entziehen.⁴⁸⁵

hrvatskog kazališta „Hrvatski dnevnik“, Nr. 1351, S. 14, Zagreb 4.2.1940.

⁴⁸⁴ N.N.: *Amtsübernahme der neuen Theaterleitung. Ansprache des Intendanten Aleksandar Freudenreich und der übrigen Funktionäre an die Theatermitglieder* „Morgenblatt“, Nr. 100, S. 5, Zagreb 26.4.1940.

⁴⁸⁵ zit. nach: Dr. Hinko Vinković: *Hundert Jahre neueres kroatisches Drama. 1840 - 10. Juni 1940*. „Morgenblatt“, Nr. 136, S. 7-10, Zagreb 9. 6. 1940.

Solche versöhnlichen Urteile waren zumeist von ideologischen und tagespolitischen Anspielungen überschattet. Der geschichtspolitisch motivierte Widerspruch zwischen der Ablehnung der deutschsprachigen Dramatik und einer gleichzeitigen fruchtbaren Übernahme deutschsprachiger Vorbilder prägt somit nicht nur das 19. Jahrhundert.

Das neue Theatergebäude wurde im Jahre 1895 eröffnet und sollte die Rolle einer repräsentativen nationalkulturellen Institution übernehmen. Die daraus abgeleitete Hauptaufgabe des Landes- und Kulturinstitutes bestand in der künstlerischen und ästhetisch-ethischen Erziehung des Publikums. Zu dieser Zeit stand das Ringen um die Etablierung der nationalen wissenschaftlichen und kulturellen Institutionen in direktem Zusammenhang mit dem Ausbau der bürgerlichen Gesellschaft. Zu Ende des 19. Jahrhunderts lebte das kroatische Bürgertum noch in „vorindustriellen Verhältnissen“⁴⁸⁶: über 84% der Bevölkerung waren in der Landwirtschaft tätig, fast 67% waren Analphabeten, so dass die Entwicklung der Nationalkultur eine wichtige Voraussetzung für Konsolidierung des kroatischen Bürgertums war. Dem Theater kam in dieser erst einsetzenden Stabilisierungsphase der kroatischen Nationalkultur eine Identität stiftende Rolle zu: Es sollte die gerade erworbene Identität absichern. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten sich nämlich aus der illyristischen Idee einer slawischen Solidarität und Wechselseitigkeit unterschiedliche politische und ideologische Richtungen herausgebildet. Die Ziele der neuen Nationalideologien waren nicht nur die Schaffung einer bürgerlichen Hochkultur, sondern auch die Mobilisierung der Bevölkerung für eine beschleunigte Modernisierung der Gesellschaft. In solchen von der Mobilisierungsideologie bestimmten Gesellschaften – wie sie Mirjana Gross definiert – haben sich sämtliche Teilbereiche, also auch die Kultur, diesem unverrückbaren Ziel unterzuordnen.

Die Einstellung zur deutschsprachigen Dramatik bildete sich innerhalb dieses Prozesses der nationalen Integration heraus, weshalb sie noch lange Zeit mit negativen oder zumindest widerspruchsvollen Konnotationen besetzt war. Die Langlebigkeit solcher weltanschaulicher Dispositionen, die weit ins 19. Jahrhundert zurückreichen, ist durch die Wende in der kroatischen Theatergeschichte belegt, nämlich durch die 'Vertreibung' der deutschen Schauspieler im Jahre 1860, die für die folgenden sieben Jahrzehnte deutschsprachige Aufführungen ausschloss. Der enge Zusammenhang theatergeschichtlicher Normen mit einer durch Spannungen zwischen slawischer Vision und kroatischem Inhalt gekennzeichneten Ideologie bleibt für diese Periode charakteristisch. So wurde, als im Jahre 1910 im Zagreber Theater das 50jährige Jubiläum der rein kroatischen Theaterpraxis gefeiert

⁴⁸⁶ Vgl dazu: M. Gross: *Počeci moderne Hrvatske*, Zagreb 1985.

wurde, dieser Akt in einem feierlichen Heraufbeschwören der glorreichen Vergangenheit als ein schwer erkämpfter Sieg der eigenen Kultur inszeniert.

Gerade die durch ideologische Prämissen und die historische Entwicklung vielfach belastete Stellung der deutschsprachigen Dramatik eröffnet den Blick für die Wandelbarkeit und Vergänglichkeit nationaler und kultureller Identität. Die Einstellung zur deutschsprachigen Dramatik ging oft aus der Instrumentalisierung des Theaters für nationale Zielvorstellungen hervor – seine Entstehung im politischen Kampf um nationale Integration wurde immer wieder betont. Die ehemals rivalisierende Fremdkultur wurde unterschiedlich interpretiert mit dem Ziel, die eigene Kultur wiederzubeleben. Deswegen war eine der Aufgaben dieser Arbeit, das Wirken nationaler Ideen in den ästhetischen Theaterkonzepten dieser Periode anhand des Repertoires zu untersuchen.

Wenn wir uns den eigentümlichen Eklektizismus des Repertoires vergegenwärtigen, dürfen wir nicht vergessen, dass das Theater in Zagreb bis 1907 die einzige kroatische Bühne war. Davon ist insbesondere die Etablierungsphase betroffen – erst 1924 wird eine zweite Bühne in Zagreb eröffnet. Das Repertoirebild prägt die Bemühung, zwischen künstlerischen Errungenschaften und nationalen Aufgaben eine produktive Balance zu halten. Aus diesen Prämissen lassen sich Selbstverständnis, Stilwahl und Wirkungsabsicht des Repertoires herleiten. Das Theater schwankte zwischen der ihm aufgezwungenen pragmatischen Aufgabe und dem Bedürfnis, eine autonome Hochkultur zu repräsentieren. Aus diesen Gründen wurde das Repertoirebild zu einer hybriden Stilmischung aus patriotischen Überlegungen, kommerziellem Kalkül und informativen Passagen. Den Konflikt zwischen Unterhaltungsfunktion und Anspruch, ein Bildungsinstrument zu sein, spiegelt auch die Rezeption der deutschsprachigen Stücke, wobei die klassischen Dramen durch Unterhaltungsdramatik und moderne Stücke ergänzt wurden. Die historisch bedingte Ambiguität gegenüber der deutschsprachigen Dramatik lässt sich am gattungstypologischen und chronologischen Überblick dieser Periode deutlich ablesen. Dennoch sind bestimmte Wendepunkte in dieser Entwicklung anzuführen.

Ein heuristisches Prinzip dieser Arbeit ist die Einteilung der Periode 1895-1940 in zwei dominante Phasen. Die erste Phase (1895-1918) wird als Etablierungsphase, die zweite (1918-1940) als Integrationsphase bezeichnet, wobei sich diese Begriffe vor allem auf die von den Theaterleitungen definierte primäre Funktion des Theaters beziehen, die dann auch das Offen- oder Geschlossensein gegenüber dem deutschsprachigen Theaterschaffen illustrieren sollen. Daraus leitet sich implizit die Frage nach dem Einfluß der gespielten deutschsprachigen Stücke auf die kroatische dramatische Produktion ab. In der Periode 1895-

1940 weicht nach und nach die alte Angst vor akuter Gefährdung der eigenen Kultur durch die deutsche Sprache. Damit wird der Raum frei für das Zusammenspiel ästhetischer und dramaturgischer Kriterien. Die Präsenz der nahen und hoch entwickelten deutschen Theaterkultur erschöpft sich nicht in der bloßen Anwesenheit, es ist vielmehr so, dass die neuen Strömungen, Zeittendenzen und stilistischen Verfahren gleichzeitig in die kroatische Literatur integriert werden. Der genaue Zeitpunkt, zu dem der Einfluss in die Analogie übergeht, ist schwer bestimmbar, doch kann als Höhepunkt solcher Integrationstendenzen der Name des Dramatikers Miroslav Krleža angeführt werden.

Allerdings ist die Opposition dieser Begriffe heuristisch und nicht absolut zu setzen, da die Übergänge recht fließend sind und die rezeptionsgeschichtlichen Faktoren einem komplexen Netz geschichtlicher und kultureller Bedingungen entsprungen sind. Während sich Kroatien in der Etablierungsperiode, also bis zum Zusammenbruch der Habsburgischen Monarchie, in einer Situation politischer und kultureller Unterdrückung befand, in der die Kultur im Dienste der Herausbildung einer nationalen Identität stand, kommen in der Integrationsperiode andere Faktoren ins Spiel, die aber die Stellung der deutschsprachigen Dramatik nicht begünstigen – es hatte seine kulturelle Mission im Spannungsfeld der nicht gelösten Nationalitätenstreitigkeiten zu erfüllen. Diese Periodisierung reflektiert somit auch die Wechselbeziehungen zwischen den rezeptionsgeschichtlichen Daten und den einzelnen nationalen Konsolidierungsphasen. Zu bedenken ist, dass während der ganzen Periode keine zufriedenstellende Lösung der kroatischen nationalen Frage erfolgte, sodass die Einstellung gegenüber der deutschsprachigen Dramatik in keiner der Phasen eindeutig zu definieren ist. Unterschiedlich wurden auch die drei Arten von Stücken im Repertoire bewertet: die Klassiker und die anspruchsvollen zeitgenössischen Dramen konnten eine Vorbildfunktion übernehmen, während die Unterhaltungsdramatik auf heftige Ablehnung stieß.

Dem nationalen Theaterhaus wird in der Etablierungsphase vor allem die pragmatische Funktion der künstlerischen und ästhetisch-ethischen Erziehung zugeschrieben, um so ein „eminent kroatisches Kunstinstitut“ zu schaffen – wie es Miletić in seinen theatergeschichtlichen Memoiren *Das kroatische Theater (1894-1899). Dramaturgische Schriften [Hrvatsko glumište (1894-1899). Dramaturški zapisci]* formuliert. Diese auf die künstlerische und patriotischer Erziehung des Publikums ausgerichtete Funktion des Theaters konnte vor allem durch repräsentative Klassiker-Aufführungen erfüllt werden. In den Spielzeiten der Miletić-Ära wurden im neuen Theaterhaus insgesamt elf Stücke deutscher Klassiker mit insgesamt 47 Aufführungen gegeben – diese Zahl sollte in den folgenden Jahren nicht übertroffen werden. Aufbauend auf dem klassischen Repertoire wollte der

zukunftsorientierte Intendant das Bildungsmanko seiner Mitbürger beheben. Unter den deutschsprachigen Klassikern genoss Schiller besondere Popularität. Diese Tatsache erklärt sich durch den langwierigen Konstituierungsprozess der kroatischen Nation, bei dem der Ideengehalt der Schillerschen Dramen auf die eigene Situation der politischen und sozialen Unterdrückung übertragen wurde.

Die Integrationsperiode ist durch das von Benešić formulierte Programm geprägt, die „lebendigste Verbindung mit allen, die Geister der Menschheit bewegenden Ideen“ zu halten und auch die „jüngsten und extremsten Dramatiker“⁴⁸⁷ auf die Bühne zu bringen. Damit nahm der Intendant programmatisch Abschied von dem aus dem 19. Jahrhundert herrührenden Anspruch der pädagogischen Erziehung des Publikums. Die weitere Entwicklung der kroatischen Dramatik ist durch eine den europäischen Stilrichtungen homologe Produktion gekennzeichnet. Schon in den ersten Jahren des 1. Weltkriegs kündigt eine Klassiker-Aufführung Tendenzen an, die in der Folgezeit das Zagreber Theater vor allem durch innovative Regiearbeit und einen eigenen Inszenierungsstil wesentlich prägen sollten. Die Pionierarbeit wurde 1914 von Branko Gavella mit seinem Regie-Debüt der Inszenierung der Schillerschen *Braut von Messina* geleistet – diese Aufführung ist nicht nur als ein Zeichen seines hohen künstlerischen Anspruches zu sehen, sondern war für das Zagreber Theater richtungweisend.

In der Integrationsperiode, also nach dem Zusammenbruch der Monarchie, sind insgesamt weitaus weniger deutschsprachige Stücke im Repertoire des Zagreber Theaters vertreten. Eine mustergültige Aufführung kann doch die hohen künstlerischen Errungenschaften am Ende dieser Periode belegen, nämlich die kroatische Erstaufführung von *Dantons Tod* in der Regie von Tito Strozzi. Starken Widerhall findet seine fortschrittliche Regiearbeit, doch weitaus mehr Aufmerksamkeit wird den politischen Anspielungen geschenkt. In der Widerspiegelung der damaligen politischen Krisensituation durch die im Stück geschilderte Niedergangsphase der Jakobinerherrschaft war die ähnlich strittige gesellschaftliche Konstellation deutlich erkennbar. Ähnlich wie es vorher der Fall mit der Rezeption Schillers gewesen war, wurde auch nun die Rezeption eines deutschen Klassikers durch Parallelen mit der eigenen Situation begünstigt. Die nicht zustande gekommene Aufführung eines anderen klassischen deutschen Dramas, Goethes *Egmont*, demonstriert die Eingebundenheit des Theaters in den gesellschaftshistorischen Kontext. Als nämlich eine Neuinszenierung für das Jahr 1932, hundert Jahre nach dem Tod des Dichters, geplant war, wurde die Aufführung wegen im Stück propagierter „freiheitlicher“ Ideen verboten. Die

⁴⁸⁷ Julije Benešić: *Godišnjak narodnog kazališta u Zagrebu za sezonu 1914/15-1924/25*, Zagreb 1926, S. 266.

Utopie der Selbstbestimmung eines unter der Diktatur leidenden Volkes konnte von den Zensurbehörden des Königreichs Jugoslawien nicht zugelassen werden. Mit diesem Eingriff demonstrierte die Königsdiktatur in aller Arroganz ihre Machtposition – der von der Polizei unterstellte politische Deutungshorizont war weitaus mächtiger als alle künstlerischen Faktoren. Die Königsdiktatur übte die Vorzensur dadurch aus, dass sie den berüchtigten Intendanten Milan Čekić bestellte, der wegen der Darstellung der Tyrannei im *Egmont* der Aufführung die staatliche Genehmigung entzog⁴⁸⁸. Die Tatsache, dass Goethes *Egmont* nicht aufgeführt werden durfte, ist ein beredtes Indiz für die damals herrschenden politischen Verhältnisse.

Die Kroaten hatten bei der Vereinigung zum Königreich SHS eine föderale Lösung angestrebt, aber die im Lande dominierende serbische politische Elite setzte auf Zentralismus. Als zahlenmäßig stärkstes Volk glaubten die Serben, durch einen integralen „Jugoslawismus“ die durch Geschichte und Kultur bedingten Trennlinien überwinden zu können; die verschiedenen Völker – so ihr erklärtes Ziel – sollten zu einer jugoslawischen Nation verschmelzen. Die großserbische Dominanz mit ihren vielfachen Diskriminierungen provozierte ständig Konflikte. Die Stellung Kroatiens hatte sich im Vergleich mit der im vorausgegangenen 'Völkerkerker' verschlechtert. Vor dem Ersten Weltkrieg war der Kampf ums Nationaltheater eingebettet gewesen in den Kampf um politische Autonomie – jetzt verwischten sich die Zielsetzungen. Auch im jugoslawischen Kulturgefüge ist die Rezeption der deutschsprachigen Dramatik durch einander abwechselnde Elemente des Gegensatzes oder gemeinsamer Interessen zwischen der jugoslawischen Ideologie und dem exklusiv kroatischen Nationalismus geprägt. Ausgehend von der enormen sozial-wirtschaftlichen und bürgerlich-kulturellen Rückständigkeit auf kroatischem Gebiet stellt die Historikerin Mirjana Gross fest, dass der Prozess der kroatischen nationalen Integration vor dem Zusammenbruch der Habsburgischen Monarchie längst nicht abgeschlossen war⁴⁸⁹, was ein Grund für die starke Ideologisierung der Theaterkunst war. An dem chronologischen Überblick der deutschsprachigen Stücke im Repertoire zwischen 1895 und 1940, mit einem abrupten Schwund deutschsprachiger Dramatik nach 1918, läßt sich diese historische Hypothek unerfüllter nationalistischer Projektionen ablesen.

Diese Tendenzen der Integrationsphase in Hinblick auf die Rezeption deutschsprachiger Stücke – einerseits die Aufnahmebereitschaft für neue künstlerische Leistungen, andererseits eine ausgeprägte Ideologisierung der Theaterkunst aufgrund der stärkeren Polarisierung der kroatischen Öffentlichkeit – können treffend am Beispiel der

⁴⁸⁸ Slavko Batušić: *Hrvatska pozornica*, Zagreb 1978, S. 173ff.

deutschsprachigen Gastspiele veranschaulicht werden. Die Einstellung zur deutschsprachigen Dramatik ist durch starke politische Kämpfe zwischen den Vertretern des Zentralismus auf der einen und des Föderalismus auf der anderen Seite geprägt. Der Hegemonialanspruch der Serben und die Ablehnung der von oben kommenden integrativen Staatsnations-Ideologie sind die Ursache dafür, dass die ehemals rivalisierende deutsche Kultur nunmehr aus anderem Blickwinkel betrachtet wird. Ein Brief⁴⁹⁰ der Direktion des kroatischen Theaters anlässlich des 150jährigen Jubiläums des Burgtheaters – fast ein Jahrzehnt nach dem Zusammenbruch des gemeinsamen Staatsgebildes – trägt die symptomatischen Merkmale dieser kulturellen Annäherung. Der vom Zagreber Schauspielregisseur Josip Bach verfasste Brief hebt deutlich die Nähe des großen Vorbilds und den direkten Einfluss dessen Spielplans auf die Gestaltung des Repertoires im neuen kroatischen Nationaltheater hervor. Vor dem Ersten Weltkrieg wäre ein derart offenes Bekenntnis zu deutschsprachigen Theaterformen nicht vorstellbar gewesen. In Bachs Brief lassen sich neue Positionen erkennen – vor allem die Hochschätzung der gemeinsamen Tradition. Das Zagreber Nationaltheater mit dem Attribut „kroatisches Burgtheater“ zu versehen, wäre ein Jahrzehnt zuvor als schwerwiegender Verstoß gegen seine nationale Tendenz angesehen worden. Im neuen Klima wurde das traditionelle, zum Schutz der eigenen Kultur erlassene strikte Verbot von Aufführungen in deutscher Sprache als „ungebührlich und ausschließend“⁴⁹¹ bezeichnet, womit deutschsprachigen Gastspielen der Weg wieder offen stand. In der Saison 1927/28 erfolgten bereits drei, mit Begeisterung aufgenommene Gastspiele des Burgtheaters, allerdings wurde gerade dieser Enthusiasmus in einem Teil der Öffentlichkeit als ein Ausdruck der Unzufriedenheit mit dem Regime gedeutet. Das Repräsentative dieser Gastspiele konnte nicht als ideologischer Baustein bei der Festigung der Identität des neuen Staates dienen, und die vielfältigen Möglichkeiten des Kulturaustausches reduzierten sich auf das Produzieren von Feindbildern.

Ähnliche Mechanismen sind für den Schwund der zeitgenössischen deutschsprachigen Dramatik nach der Gründung des Königreichs SHS verantwortlich. Das kroatische Theater verlor mit der unvermittelten Abnahme deutschsprachiger Stücke im Repertoire den Anschluss an die Entwicklungen in der deutschsprachigen Theaterlandschaft. Hier sei nur ein Beispiel genannt: das Wiener Raimundtheater, einst eine beliebte Informationsquelle für Zagreber Theaterleute. Dieses Theater war nach dem Krieg mit Aufführungen von Georg

⁴⁸⁹ M. Gross: *O integraciji hrvatske nacije*. In: Gross (Hg.) 1981, S. 185.

⁴⁹⁰ Er wurde am 7. April 1926 in deutscher Übersetzung in der Zagreber Zeitung „Der Morgen“ unter dem Titel *Das Zagreber Nationaltheater an das Wiener Burgtheater* abgedruckt.

⁴⁹¹ „Nekada je taj zavjet značio mnogo za naš samostalni kulturni i umjetnički razvitak, danas bi on bio neumjestan i značio bi ograđivanje od kulture, ...“ Ahmed Muradbegović: *Gostovanje članova bečkog Burgtheatra. Žena vrag (Der Weibsteufel)* „Novosti“, Nr. 28, S. 6, Zagreb 28.1.1928.

Kaiser, Walter Hasenclever, Franz Werfel oder Franz Theodor Csokor erfolgreich zum Sprechtheater zurückgekehrt. Leider wurden diese Stücke nicht mehr auf die kroatische Bühne übertragen. Aus diesem Grund kann man der Feststellung des Theaterwissenschaftlers B. Senker von einer „völligen Geschlossenheit unserer Bühne für das deutsche expressionistische Drama“⁴⁹² nur zustimmen. Diese Tatsache stellt ein Rückschrittsmoment in der Entwicklung der kroatischen Bühnenkunst dar. Das offiziöse Theater war noch mit der national-ideologischen Konsolidierung beschäftigt und nicht in der Lage, avantgardistische und experimentelle Negationen traditioneller Formen mit ihrer Zerstörung der Publikumserwartung auf die Bühne bringen.

Demgegenüber waren um die Jahrhundertwende, also in der Etablierungsperiode, die Stücke deutschsprachiger Dramatiker der Moderne ohne irgendwelche nennenswerte Verzögerung übernommen worden. Diese Tatsache zeugt davon, dass die Begriffe Etablierung oder Integration, die die Einteilung in Phasen verdeutlichen sollen, keine Werturteile sind. Das Ziel der kroatischen Moderne, die sich deklarativ der Übernahme europäischer Stilrichtungen verschrieben hatte, wäre ohne Vermittlung aus dem nächstliegenden europäischen Kulturzentrum – Wien – nicht zu erreichen gewesen. Die Aufbruchstimmung zur Jahrhundertwende lässt sich an zahlreichen Inszenierungen repräsentativer deutschsprachiger Autoren ablesen. Die Haupttendenzen der modernen Dramatik, vor allem Naturalismus und Ästhetizismus, sind durch ihre bekanntesten Autoren repräsentiert. So wurde jährlich ein für diese Stilrichtungen relevanter Autor vorgestellt, die Aufführungen sind mit mehreren Wiederholungen (Sudermann – 8, Hauptmann – 3 und Schnitzler – 5) als Erfolge zu bezeichnen. In diesem Zusammenhang ist auch die Uraufführung eines österreichischen Dramatikers in kroatischer Sprache anzuführen. Dem damaligen Schauspielregisseur Josip Bach war es gelungen, Karl Schönherr's *Erde* mit großer Resonanz 1907 in Zagreb uraufzuführen. Erst zwei Monate danach erfolgte auch die deutsche Erstaufführung. Die Kritiker sehen in dieser Tatsache ihre eigene hohe Einschätzung des Zagreber Theaters bestätigt. Diese Einschätzung des Theaters entspringt seiner Funktion einer nationalen Mission. Es soll über Integrationskraft verfügen und zentripetal wirken. Auf der anderen Seite ist das Publikum an die dramaturgischen Konventionen des 19. Jahrhunderts gewöhnt und kann den Schock des Neuen nicht so schnell überwinden. Im Zentrum des Dramas stehen nicht mehr der autonome, in sich gefestigte Held und seine übergreifenden geistigen und sittlichen Probleme (wie es in den beliebten Dramen Schillers der Fall war), sondern jetzt wird der gesplittete, durch Veranlagung und soziales Milieu bestimmte Mensch

⁴⁹² Senker 2000, S. 19.

thematisiert. In der naturalistischen Dramatik wird die Sprache der Figuren mimetisch wiedergegeben, auf den unvorbereiteten Zuschauer prallen Vulgärsprache und Jargon ein. Weitere Merkmale der neuen szenischen Sprache: Verständnisverlust und Aneinandervorbeireden in fragmentarischen Satzketten tragen zur Irritation des Zuschauers bei. So wurde das damals sehr geschätzte Tendenzstück *Robinsons Eiland* von Ludwig Fulda, in der Technik des französischen Konversationsstückes verfaßt und als eine Burgtheaternovität gepriesen, besser als die naturalistischen Dramen Gerhard Hauptmanns aufgenommen. Einer der bedeutendsten Theaterkritiker dieser Periode, Milutin Cihlar Nehajev, würzte seine kulturpessimistische Diagnose mit der Feststellung, das Publikum sei „gesättigt“⁴⁹³ vom modernen Repertoire und wolle Schnitzler und Hauptmann nicht mehr „hören“. In seinem Aufsatz *Am Ende der Saison* konstatiert er, die Kluft zwischen der traditionsgebundenen Rezeption und dem aktuellen Theaterrepertoire sei nicht zu überbrücken, da wir die „europäischen Phasen nicht durchgemacht“ hätten. Damit attestiert er dem kroatischen Publikum ein der Kunstentwicklung nachhinkendes Bewußtsein. Zwar ist seine Kritik mit Vorbehalt zu nehmen, da er auch ein Vertreter der Moderne ist und deren Poetik sein Urteil prägt, doch spiegelt sie das damals herrschende Klima zwischen Erneuerungswillen und Traditionalismus im kroatischen Theater durchaus treffend wider. Aus diesem Urteil eines Zeitgenossen können wir die weiteren Ursachen für den Konservativismus des kroatischen Publikums ablesen.

In beiden Phasen war die Unterhaltungsdramatik ständige Zielscheibe der Kritik. Aus dem 19. Jahrhundert stammt das Urteil des einflussreichen kroatischen Schriftstellers August Šenoa von der „neue[n] Wiener Posse“, die er als „unglaublich dumm, ohne jegliches moralisches Ziel, ohne Idee“⁴⁹⁴ ansah, und doch konnten sie sich gerade solche Stücke jahrzehntelang im Spielplan behaupten. Das Spannungsverhältnis zwischen der als negativ empfundenen deutschsprachigen Unterhaltungsdramatik und einer stark geförderten Nationaldramatik verschob sich zugunsten der quantitativen Dominanz eines Unterhaltungstheaters von ausgesprochen internationaler Prägung. Die zeitgenössischen Urteile der Kritiker schwanken zwischen strikter Ablehnung und Akzeptanz eines notwendigen Übels und schildern den Spagat zwischen der Funktion der Unterhaltung und der eines Bildungsinstrumentes im Zagreber Theater, dessen Existenzgrundlage seit seiner Gründung innerhalb der Begriffsopposition Bildung versus Unterhaltung in fremder Sprache angesiedelt sei. In der Etablierungsperiode fanden die verachteten 'Kassenschlager' ihre

⁴⁹³ Milutin Cihlar Nehajev: *Na koncu sezone*. In: *Izabrani kazališni spisi*, Zagreb 1986, S. 22-26.

⁴⁹⁴ Antun Barac: *Šenoa i odnos prema njemačkom narodu*. In: *Zbornik radova Filozofskog fakulteta*, Zagreb 1954, S. 187.

Rechtfertigung vor allem in der finanziellen Sphäre. Solche gutbesuchten Abende sicherten nämlich die materielle Grundlage für die anspruchsvollen Ausstattungsstücke der Klassiker und die von den Kritikern nachdrücklich geforderten kroatischen historischen Tragödien, die trotz aller nationalen Regungen keine hohen Besucherzahlen notieren konnten.

In der Integrationsphase, als das Repertoire der Unterhaltungsdramatik seinen neuen Wohnsitz auf der 'kleinen Bühne' in Tuškanac und später im Kleinen Theater in der Frankopanska hatte, war die Unterhaltungsdramatik quantitativ am besten repräsentiert. Die zahlreichen Reprisen der Schwänke zeugen von ihrer unverminderten Popularität, aber auch von der Tatsache, dass diese Dramatik im Aufbau und in den szenischen Effekten der Tradition verbunden geblieben war und keine innovativen Tendenzen zustande bringen konnte. Dennoch stürmte das Massenpublikum – die Einwohnerzahl Zagrebs war vor dem Zweiten Weltkrieg auf fast 250.000 Menschen gestiegen – solche Aufführungen nach wie vor. Durchaus klar war, dass das bürgerliche Publikum nach umfassenderer Unterhaltung und neuen – spannenderen, dynamischeren – Formen schauspielerischer Darbietung verlangte. Diesem Verlangen kam die Übernahme von Stücken aus dem heterogenen kulturellen Milieu der Wiener Vorstadtbühnen entgegen. Ihre Variationsbreite reicht von der derben Posse bis zum klassischen Volksstück. Trotz aller ästhetischen Geringschätzung der Unterhaltungsdramatik wird sie in dieser Periode zu einem „unverzichtbaren Bestandteil der urbanen Kultur“⁴⁹⁵. Gerade in den Besprechungen von Aufführungen dieses Genres stoßen wir oft auf nicht hinterfragte nationale Stereotypen, für die geschichtliche Gründe und politische Tagesbedürfnisse verantwortlich sind. In solchen Rezensionen spielen zeitbedingte nationale Typisierungen eine nicht zu unterschätzende Rolle, die ihre Kraft aus historischen Reminiszenzen und ideologischen Prämissen schöpfen. Solcherart scheint durch die Einstellung der Theaterrezensenten die Mentalitätsgeschichte eines instabilen Gebietes durch.

Aus dem chronologischen Abriss geht hervor, dass die Rezeption deutschsprachiger Dramen in einer Periode, in der die beschleunigte gesellschaftliche Differenzierung für das Wahrnehmen innergesellschaftlicher Fremdheiten sorgte, auch die Entstehung der kroatischen Kultur und ihren Wandel widerspiegelt. Die aus der deutschsprachigen Dramatik hervorgegangenen Impulse sind eine wichtige Quelle für die Weiterentwicklung der kroatischen Dramatik. Seit der Jahrhundertwende fungiert das kroatische Theater als ein wichtiger Anreger der literarischen Moderne, wobei die bedeutenden Neuerungen auch vom Einfluss der deutschsprachigen Dramatik in die Wege geleitet wurden. Das Vorhandensein einer nahen und hochentwickelten Theaterkultur gab dem kroatischen Theater ein Mittel in

die Hand, das für die von Miletić und anderen Theaterfachleuten betriebene Modernisierung der kroatischen Bühnenkunst von unschätzbarem Wert war.

⁴⁹⁵ Wolfgang Jansen: *Die Entwicklung des Unterhaltungstheaters in Deutschland, ein historisch-typologischer Überblick*. In: Wolfgang Jansen: *Unterhaltungstheater in Deutschland*, Berlin 1995, S. 13.